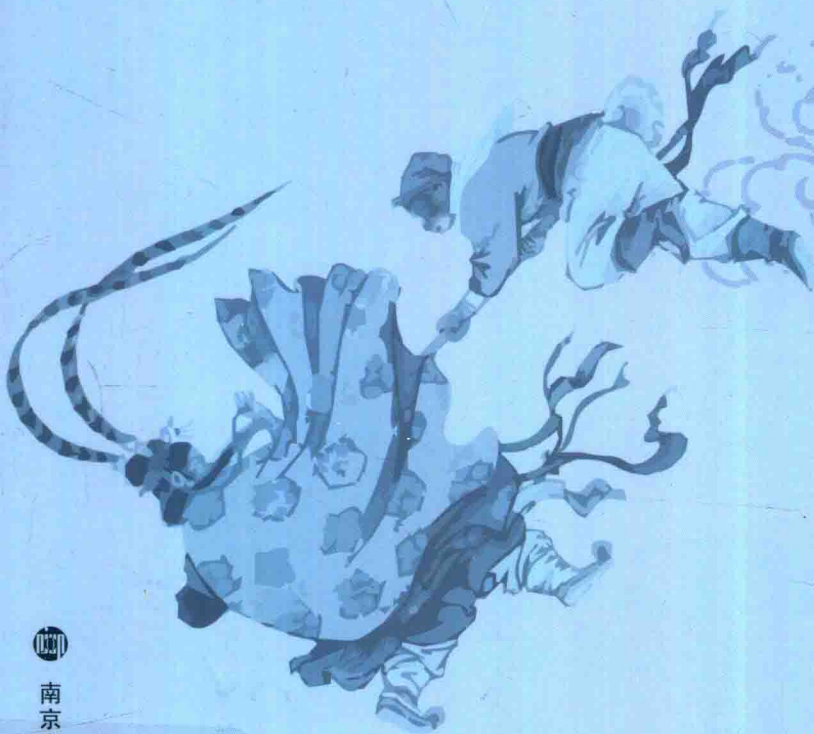


南京大学戏剧影视研究所 编

南大戏剧论丛

第十一卷 ①

中文社会科学引文索引
(CSSCI) 来源集刊



南京大学出版社

责任编辑 马蓝婕

责任校对 卢文婷

封面设计 冯晓哲

江苏高校优势学科建设工程资助项目 (PAPD)
南京大学中国文学与东亚文明协同创新中心资助项目
南京大学985工程项目经费资助出版项目

南京大学出版社
官方微博



南京大学出版社官方网站

www.njupco.com

南京大学出版社官方微博

weibo.com/njupco

南京大学出版社
新华书店



网络销售合作伙伴

当当网 www.dangdang.com

亚马逊 www.amazon.cn

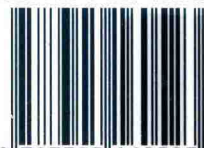
京东商城 book.jd.com

博库书城 www.bookuu.com

文轩网 www.winxuan.com

上架建议：戏剧研究

ISBN 978-7-305-16052-3



9 787305 160523 >

定价:38.00元

南京大学戏剧影视研究所 编

南大戏剧论丛

第十一卷 ①

中文社会科学引文索引
(CSSCI) 来源集刊



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

南大戏剧论丛. 第11卷. 1 / 南京大学戏剧影视研究所编. —南京: 南京大学出版社, 2015.6

ISBN 978-7-305-16052-3

I. ①南… II. ①南… III. ①戏剧评论—中国—文集
IV. ①J805.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 252101 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
出 版 人 金鑫荣

书 名 南大戏剧论丛 第十一卷①
编 者 南京大学戏剧影视研究所
责任编辑 马蓝婕

照 排 南京紫藤制版印务中心
印 刷 南京京新印刷厂
开 本 787×1092 1/16 印张 13.25 字数 259 千
版 次 2015 年 6 月第 1 版 2015 年 6 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-16052-3
定 价 38.00 元

网址: <http://www.njupco.com>

官方微博: <http://weibo.com/njupco>

官方微信号: njupress

销售咨询热线: (025)83594756

* 版权所有, 侵权必究

* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购
图书销售部门联系调换

编辑委员会

编 委 (以姓氏笔画为序)

马俊山 吕效平 李兴阳 周安华

陆 炜 胡星亮 董 健 傅 谨

解玉峰

主 编 董 健

本期执行主编 陆 炜

卷首语

本期坚持学术质量。有不少亮点,愿为读者介绍、提示。

“理论前沿”栏目的两篇文章都出自年轻人之手。张姬宰是在南京大学攻博的韩国留学生,她以局外人的清醒、清晰的概念和严谨的思维对中国“先锋戏剧”的状况和概念提出了质疑。言禹墨是职业编剧,南京大学艺术学硕士,他的文章脱出以往历史剧理论只纠缠真实、虚构的框子,探讨了实际的历史剧创作课题。两篇都是很有新意、值得一读的文章。

本期最大的亮点在于古典戏曲板块中洛地先生的《自残——得“道”》一文。该文绝对已臻老成、透辟的学术境界,抓住元杂剧中人物通过“自残”达到“得道”的现象,娓娓道来,分析有力,直入历史时代的文化心态,不仅解释了长期缺乏理解的“杂剧十二科”的首科“神仙道化剧”,而且对其它几科也有解读,读罢有醍醐灌顶、茅塞顿开之感!编者要在此表达对洛地老先生的敬意,更满怀对洛先生一贯支持、扶持南京大学戏剧学的感谢之情。

古典戏曲部分的文章最多。尽管洛先生的文章光彩夺目,但其他文章也严谨、扎实。它们的学术贡献何在,行家一看便知,无需编者多说。

本期的另两个亮点是“电影研究”和“台港澳戏剧研究”,其亮点在于这两个板块给人的整体感觉。“电影研究”的四篇文章全都是对于电影新现象的分析,显示出研究者视野的开阔和眼光的敏锐。“台港澳戏剧研究”在一向薄弱的台湾戏剧研究领域一次推出三篇文章,一篇论某一种戏剧,一篇论一个时期,一篇论一位剧作家,甚为可观。所以,这两个板块的文章使人感觉到学术前进的坚实步伐。

此外,“现当代戏剧史研究”和“外国戏剧”两个板块的文章也颇不俗。前者的两篇显示出研究的深入,后者的两篇则表现出研究的开拓。

陆 炜

2015年6月

目 录

----- 戏剧理论前沿 -----

论中国大陆先锋戏剧的身份认同 张姬宰 / 1

历史剧创作三题——话剧《秋之白华》的创作实践 言禹墨 / 12

----- 古典戏曲研究 -----

自残——得“道”——元曲杂剧作品散说之一 洛 地 / 26

昆曲“清唱”与“剧唱”之关系考 鲍开恺 / 43

“始终无二事，贯串只一人”新解 刘叙武 / 52

古典戏曲宾白发展史论及功能论浅析 张 芳 / 64

李玉《洛阳桥》传奇残曲考 梁 帅 / 71

齐如山：诚心扶持、关怀和宣传国剧名脚名角 李占鹏 / 82

----- 现当代戏剧史研究 -----

从“抒情诗”到“普罗”：1920年代末戏剧的自白体对话问题 王雪芹 / 91

1950年代后半期上海文化艺术资源的内迁——以戏剧界支援全国为中心 谢忠强 / 104

----- 电影研究 -----

救贖的艺术与询唤的美学——对当代中国“现象电影”意义的思考 周安华 / 113

论非线性叙事电影的九种叙事模式 杨鹏鑫 / 119

现代性语境下的道路选择——谈韩国新电影商业逻辑的文化基础 李 冀 / 132

后殖民语境中的“第五代”及其国际化叙事策略 张体坤 / 143

台港澳戏剧研究

当代台湾戏剧现代化之重挫——论 1950 至 1960 年代的台湾“反共抗俄”剧 胡星亮 / 152

“平淡时期”不平静——1949—1979 年间台湾戏剧面貌的还原 许 凌 / 166

自由魂 仁义心——论姚一苇的戏剧创作 刘 丽 / 178

外国戏剧

美国先锋戏剧诞生的历史语境 高子文 / 189

人道主义光环下的书写——评布尔加科夫的戏剧创作 姚月萍 / 197

CONTENTS

- 1 Research on the Identity of Chinese Avant-garde Theater
..... Zhang Jizai / 1
- 2 Three Topics of the Historical Drama—*Qu Qiubai* and *Yang Zhihua* on the
Creation
..... Yan Yumo / 12
- 3 Self-harm for the Dao—A Discussion on the Yuanqu Zaju
..... Luo Di / 26
- 4 A Study of “Singing Staging” and “Singing with Staging” in Kunqu Opera as well
as Their Association
..... Bao Kaikai / 43
- 5 The New Analysis of “Just One Character Throughout the Whole Play rather
than Two Events Happen”
..... Liu Xuwu / 52
- 6 Analysis Theory of Classical Chinese Opera Spoken Parts
..... Zhang Fang / 64
- 7 Textual Research on the Fragment Copy of the Legend Drama *Luo Yang Qiao* by
Li Yu
..... Liang Shuai / 71
- 8 Qi Rushan: Sincere Support, Care and Conduct Propaganda Beijing Opera
Famous Foot and Famous Role
..... Li Zhanpeng / 82
- 9 Drama from the “Lyrics” to “Proletariat”: Research on Confessional Dialogue
Structure of the Plays (1928—1930)
..... Wang Xueqin / 91

- 10 Shanghai Cultural and Artistic Resources Moving inside in the second half of 1950s—Taking the Support to the Other Area of Shanghai Theatre as the Case
..... Xie Zhongqiang / 104
- 11 The Art of Redemption and the Aesthetic of Inquiry—Reflections on Contemporary China “Phenomenon Movie” Meaning
..... Zhou Anhua / 113
- 12 Nine Narrative Models of Nonlinear Narrative Films
..... Yang Pengxin / 119
- 13 The Path of Choice in the Context of Modernity—Discussing the Cultural Foundation of the Business Logic on the New Movies in South Korea
..... Li Ji / 132
- 14 The Fifth Generation and Its Internationalized Narrative Strategies in Postcolonial Context
..... Zhang Tikun / 143
- 15 The Setback in Theatre Modernization in Contemporary Taiwan—On the Anti-communist-and-Russian Theatre from 1950s to 1960s
..... Hu Xingliang / 152
- 16 The Drama Insights in the Quiet Period
—A Review on the Drama Development in Taiwan from 1949—1979
..... Xu Ling / 166
- 17 Freedom and Benevolence
—On Yao Yiwei’s Drama Creations
..... Liu Li / 178
- 18 The Historical Context of American Avant-garde Theatre
..... Gao Ziwen / 189
- 19 The Writing under the Halo of Humanitarianism
—The Reviews on Mikhail Bulgakov’s Dramatic Creation
..... Yao Yueping / 197

论中国大陆先锋戏剧的身份认同

南京大学博士研究生 [韩] 张姬宰

摘要:本文试图解开像线团般扭结的中国戏剧先锋概念并探究其原因。首先设定东方的地区性、社会主义体制的社会性和社会急速变化的历史性这三个坐标,探讨中国先锋戏剧独特的生成背景;然后探究中国先锋概念的历史演变,找出中国戏剧先锋概念的内在悖论;最后阐明这些坐标在先锋话语里形成一种价值判断体系后引发的作用。这导致了自由精神的艺术和危机意识的艺术、人道主义语境和非人性化语境、先进姿态艺术和反现代文明艺术的中西差异。

关键词:先锋戏剧 先锋 先锋性 坐标 身份认同

中国先锋戏剧已有三十多年的历史,与此同时,丰富多样的研究纷纷出现。不过,正如牟森所说,“关于先锋的这种坐标定位非常混乱”^①,在这些研究当中有不少因坐标混乱导致的问题。举个例子,“虽然(探索戏剧)大部分作品并不具备经典的成熟性,却已经成为80年代戏剧的‘经典’”^②,依经典标准探讨先锋戏剧,是对作为“反抗者”的先锋戏剧的削足适履。阿尔多曾经宣言告别经典,先锋不是追求完成的,而是要破坏已完成的。先锋戏剧批评中混入的这些主流戏剧批评观点,导致了评价标准的混乱,同时造成所谓先锋戏剧和先锋性的分离,甚至形成结果指向话语:“缺少他人的影响和社会反应,不能算先锋主义或先锋派。”^③这句论述也许误解了先锋的“运动(movement)”^④性质。在先锋评论话语里,即使“失败”也能找到光荣位置。取此观点就无法区分主流和先锋文化。当前,这些现象很严重。

再者,因为夹在中国情形和西方理论之间,中国先锋戏剧研究本身也显得有些混乱。中外先锋戏剧和商业的关系便是一个典型的例子。无论中国还是西方,先锋在20世纪后半叶都经历了商业化现象,但态度却明显不同。先看中国的评价:“在经历

① 汪继芳著《20世纪最后的浪漫——北京自由艺术家生活实录》,北方文艺出版社1999年版,第147页。

② 李汇著《现代性视野中的1980年代探索戏剧研究》,山东大学博士学位论文,2011年,第1页。

③ 王一川著《现代性的先锋主义颜面》,《人文杂志》2004年第3期。

④ 波焦利指出“运动”的主要特性是敌对性和行动性,这应当理解为有具体目标的实践性。

了二十世纪八十年代的苦苦探索寻觅之后,九十年代末期至今,以孟京辉为旗号的“先锋戏剧”在商业上取得了不俗的成绩。”^①与此相反,西方的评价如下:“先锋派死了,……这是因为它已从一种惊世骇俗的反时尚(antifashion)变成了——在大众媒介的帮助下——一种广为流行的时尚。”^②前者把商业上的成功看作先锋的代表成就,后者把商业上的成功视为先锋戏剧的败因。不难看出,在商业化这个同一现象之下流动的意义完全相反。中国也有不少声音批判商业化,但这些批评主要针对商业化导致的艺术水平的堕落,而不是对先锋性的质疑。但这个问题不能简单地看作错误,因为中西先锋的产生土壤和敌对对象迥然不同。

因此,我们需要详细探讨中国先锋戏剧的坐标。中国先锋戏剧到底是什么?本文要回答这个问题,将进行关于中国先锋戏剧身份认同前提的探讨。

二

董健先生曾经指出,在中国接受西方文化的过程中,“这些思潮原先在西方形成的历史先后的‘链条’完全被打碎了”^③。先锋文化也是如此。同时,由此派生的价值以及它们之间形成的“意义之网”^④也不同。在先锋评论中“意义之网”是非常重要的部分,因为先锋不是已固定的思潮,而是相对流动的概念。先锋是一种艺术社会学术语,它在自己社会的“意义之网”中确立自己的位置和价值。要探讨中国先锋戏剧,我们必须考虑以下三个因素:第一,东方;第二,社会主义;第三,中国社会模型的急变。

第一,东方的现代化可以说等同于西化,很大程度上以接受西方文明的方式进行。但在这个过程当中,同一表征下往往带有不同内涵,并且从中派生出来的各种价值观也形成了与西方不同的关系。例如,在基督教传统根深蒂固的西方,现代性是在神与人的对立当中产生出来的,而中国的现代性却和人与神的斗争无关,而是在列强和封建势力压迫下形成的;现代主义在西方意味着对自己现代性传统的反思和反叛,而在东方现代主义则派生出重新发现和诠释自己文化传统的意义。这些“意义之网”的不同势必会影响到它们的发展。

第二,社会主义体制对中国先锋戏剧有巨大作用。在西方资本主义体制下,政治

① 《孟京辉先锋戏剧三十年》(光碟),国家图书馆讲座,中国人民大学出版社2012年8月。

② 马泰·卡林内斯库著《现代性的五副面孔》,顾爱彬译,商务印书馆2002年版,第131页。

③ 董健著《中国戏剧现代化的艰难历程》,《文学评论》1998年第1期。

④ 马克斯·韦伯(M. Weber)说:“人是悬挂在自己编织的具有意义的网上的动物。”美国普林斯顿大学教授克利福德·格尔茨(C. Geertz)补充说:“文化就是这些具有意义的网。”

先锋受到压迫而艺术先锋开花。^①与此相反,在社会主义体制下,中国艺术先锋长期受到压迫而政治先锋得势。其后,艺术先锋为应付政治先锋留下的各种文艺弊端而上台。于是,西方先锋戏剧对资本主义现代性弊端举起了反旗,而中国先锋戏剧则对“文革”极“左”的封建弊端举起了反旗。

第三,时间的流速也是不可忽视的问题。中国把西方几百年的历史压缩在短短的一百多年内都经历了。李泽厚先生曾用个人和集体价值的框架成功地描述了中国动荡的历史^②。先锋正是把这动荡的历史镌刻在自己身上的一个词。新中国成立后,先锋一度是集体价值的标志;进入新时期后,它又变身为抵抗集体、歌颂个人价值的标志。因此,不划分时代,先锋的“意义之网”便显得相当混乱,难以掌握其本质。

大致上,东方的地区性、社会主义体制的社会性和社会急速变化的历史性相结合,影响了中国先锋的内涵、呈现和发展轨迹,形成了中国独特的先锋性质。

三

中国先锋概念的历史比新时期更早开始。不过,在中国先锋概念其实一断为二。看下面的论述:“早在上世纪八十年代他(林兆华)就执导了令所有人目瞪口呆的中国当代首部小剧场话剧《绝对信号》,被世人毫无争议地定位为特立独行的导演——那个时候还不流行‘先锋’这个词。”^③实际上,这是不准确的说法。当时的中国人对先锋这个词并不陌生,而是非常熟悉,这是个导致“文革”的噩梦般的词。固然,上述文章想表达的是当下所说的艺术先锋。但这个态度在中国常见,即先锋话语里抹掉了政治先锋记忆本身。或也会看到把政治先锋文化看作歪曲的先锋文化的论述,张仲年在《中国实验戏剧》中说:“先锋派的概念在中国基本上属于政治范畴,属于党派范畴。……无产阶级的艺术,是为政治服务的,为社会主义服务的,是为人民服务的。先锋派艺术或先锋派戏剧具有这样的素质吗!先锋派在中国人的口中,是带有明显贬义的甚至属于另类的词汇。”^④他认为,这是中国对先锋文化的歪曲。但这实际上不是歪曲,也不是中国独有的先锋文化。这些政治先锋记忆的删去和贬斥是值得解读的一种文化态度。

作为现代隐喻的先锋一词出现于“五四”时期。在《新青年》“易卜生专号”收录的

① 波焦利和卡林内斯库等许多著名学者作了文化先锋和政治先锋的区分。军事术语先锋向现代的隐喻(metaphor)转移是从文化和政治领域借用先锋这个概念开始的。尽管文化先锋与政治先锋这两者都是以对资本主义社会的否定为基础的,有时同步走,但关于政治和艺术的优先性分歧也有冲突。

② 李泽厚著《启蒙与救亡的双重变奏》,《中国现代思想史论》,三联出版社2008年版。

③ 王润著《林兆华我不先锋也没有任何“主义”》,《北京晚报》。<http://www.ilf.cn/News/52916.html>。

④ 张仲年著《中国实验戏剧》,上海人民出版社2009年版,第9页。

《国民之敌》的台词^①和鲁迅的一些论述^②当中,我们可以找到一些痕迹。1922 年陈独秀在《无产阶级专政》一文里,就强调共产党作为无产阶级先锋的必要性。作为现代隐喻的先锋,在“五四”时期很快就安顿下来。从下表可以看到从 20 世纪 20 年代至今以先锋为题目的各种性质的杂志。这表明民国时期作为现代隐喻的先锋,已广泛使用。

表一 以先锋题名的杂志

	杂志名	发刊时期	内容	地区	身份
1	《先锋半月刊》	1922 年	政治	不明	不明
2	《民众先锋》	1929 年	政治	上海	国民党(左派)
3	《民众先锋》	1935—1936 年	综合	湖北	湖北省立蒲圻民众教育馆
4	《先锋杂志》 (后改为《先锋》)	1941—1944 年	政治	盐城	新四军第三师政治部
5	《先锋》	1944 年—不明	政治	盐城	新四军第三师政治部
6	《文艺先锋》	1942—1948 年	文艺	南京	中央文化运动委员会
7	《文化先锋》	1942—1948 年	文化	重庆	不明
8	《少年先锋》	1961—1966 年	政治	不明	不明
9	《今日先锋》	1994 年至今	文艺	上海	上海人民出版社

“五四”至 1929 年是先锋概念的雏形期。先锋的含义较为开放,这一时期的用法止于对未来的追求和好战性的共同点。更为积极地使用“先锋”这一概念的是政治先锋。不仅共产主义阵营,有批评精神的“国民党左派”也使用。再看一下文化人士。“五四”时期,西方正处于先锋文化的高潮,中国也受此影响。《新青年》译介斯特林堡,1912 年宋春舫创作未来派戏剧《枪声》、《盲肠炎》,1921 年陈大悲运用“化验室式的剧场(Laboratory Theatre)”概念,南国社充满波西米亚风格,神州影片公司受到法国先锋电影的影响。但有趣的是,这些为数不少的文化先锋的接受和实践,却并没有与“先锋”这一概念联系起来。这显示出当时激进文化人士没有以文化先锋来构建自己的身份认同,也没有形成自己独特的艺术形态。

1930 年至 1948 年,是先锋含义显著强化的时期。1930 年发生了一个有标志性的事件,波西米亚的唯美主义的田汉和南国社转向左翼团体,同时成立了“剧联”。这类

① “斯铎曼医士:我现在正想着,散在我们中间的少数人,已经吸收着有魄力新真理了。这些人在前充先锋,就是这团结的大多数还不能赶上他们呢。他们为真理战胜,那个真理在知觉的世界里才诞生出来,还没有多少人在他们的那一方面咧。”参见《国民之敌》,《新青年》1918 年第五卷第三期。

② “是颇有以孤军而被包围于旧垒中之感觉的。”(鲁迅著《集外集》,人民文学出版社 1995 年版,第 149 页)鲁迅的这句论述颇有先锋的意识。陈思和先生也在《先锋与常态》一文中指出,鲁迅的吃人意象颇有先锋文化的色彩。

似兰波 1871 年公开同情巴黎公社。至此,虽然具有先锋的激进性,但没有以先锋来确立自己身份认同的文化人士,以政治先锋构建了自己的身份认同。同时共产党作为先锋逐渐被认可。这绝不是暴力的独占,正如钱理群指出的,当时“抛弃国民党而接受共产党,是十分自然的事”^①,共产党在掌握政权之前,在文化上已经赢了。在上表中,1941 年新四军的《先锋杂志》和 1942 年国民党中央文化运动委员会创办的《文艺先锋》是值得关注的。这两者之间有极度紧张的关系。中央文化运动委员会是 1941 年皖南事变后国民党政府建设的机构,主要从事“有关文化运动之调查设计”和“规划全国文化运动之各种方案”,旨在把文化运动纳入国民党掌控之下。这个机构运用先锋这一词语,明确表明要阻止已处于先锋领先地位的共产党的意图。国民党连续的镇压反而起到推波助澜的作用,实际上有助于共产党继续强化先锋地位。在内战中成为赢家的共产党,同时完全占有了在中国的先锋含义。要注意的是,在先锋含义强化的这一阶段,产生的对立不是艺术先锋和政治先锋的对立,而是政治上的对立。换言之,不是政治先锋打败文化先锋,而是未确立自己身份认同的激进文化人士被吸纳到政治先锋之中。

新中国成立至“文革”期间,是政治先锋的单独奔跑。新中国成立后,无论政治还是文艺,先锋的含义几乎都被独占。于是,在中国虽然尚未形成先锋的自觉,但一直留有自己痕迹的现代主义以及西方先锋艺术,都被全部评价为资本主义的病态文学。这种极“左”批评把这些艺术发展的萌芽全都拔掉。至“文革”时期,先锋含义被授予红卫兵,变得更为极端暴力:“1966 年 8 月,毛泽东主持召开的中共八届十一中全会的决定和毛泽东的讲话,实际上已经明确肯定:红卫兵是‘无产阶级文化大革命’的先锋。”^②其实,红卫兵的破坏的、敌对的态度与先锋本源的姿态十分相似:“那些革命者们认为是过去的残渣余孽的东西,却显得是一种烦人的、具有恶魔般威胁的力量。在这种情况下,先锋分子受其敌人——一个无比狡猾和可怕的妖魔——的催眠,最后往往会忘记未来。”^③在这里想提醒的是,先锋虽然经常和现代性结合,但不是完全与现代性同义,其不同在于:“先锋派在每一个方面都较现代性更激进。先锋派较少灵活性,对于细微差别较少宽容,它自然更为教条化。”^④一定程度上,红卫兵的姿态不是歪曲的先锋姿态,而是先锋本来具有的缺陷。问题在于如此盲目的先锋与封建性结合并在体制支持下与政治结合,实际上形成了一种猛烈的压迫机制。

新时期是文化先锋开花期,同时也是先锋含义从政治转向艺术的时期。由于“文

① 钱理群著《1948:天地玄黄》,中华书局 2008 年版,第 239 页。

② 任俊明著《毛泽东因何决定下放知青》,新华网。http://news.xinhuanet.com/theory/2010-06/21/c_12241354_2.htm。

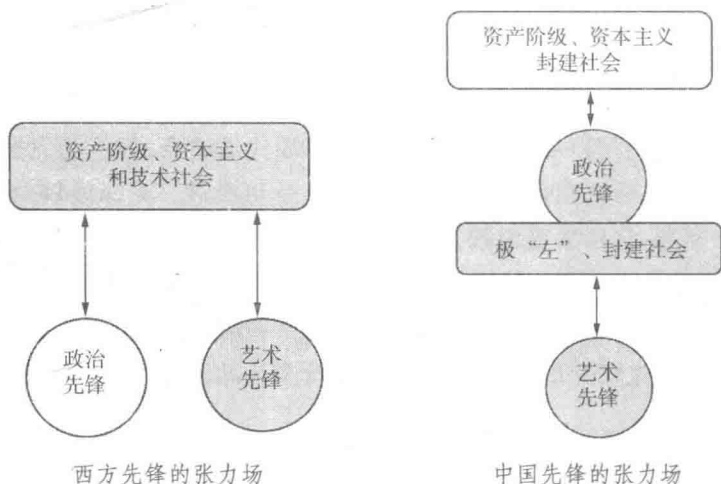
③ 马泰·卡林内斯库著《现代性的五副面孔》,顾爱彬译,商务印书馆 2002 年版,第 104 页。

④ 同上。

革”的噩梦，政治先锋概念变得很无奈。与此同时，在改革开放的潮流下大批外国先锋艺术进入中国。在文艺方面，它们似乎有足够的能力来对付政治先锋留下的种种弊端。但先锋概念的变化不是一下子发生的，政治意义上的先锋仍然广泛使用。先锋在艺术方面的运用，最早是对外国艺术的介绍——1978年的《法共〈新评论〉讨论“先锋派”文学和党的文艺政策》。此后，是尤涅斯库、荒诞派、现代主义等等，介绍外国现代主义之后的艺术的论文，几何级数地增加。目前，中国大陆先锋戏剧的开端被追溯到1979年的《我为什么死了》或者1982年的《绝对信号》。但先锋概念运用于中国艺术应更晚些。最早的是1987年《李庆西评论小辑（一）新笔记小说：寻根派，也是先锋派》一文。这十年多，即所谓的探索戏剧期间，也是布莱希特起一种缓冲作用的期间，先锋概念从政治转向文化。20世纪90年代出版的《今日先锋》，标志着先锋概念已经成功变身为艺术术语，并且加“今日”一词，更强调当代的时代感。其意图很明显——把政治先锋看作过去的产物。

从此，长期被压倒的文化先锋正式登场，他们以抵抗集体的个人艺术确立了自己的身份认同。新时期之后的先锋含义虽然有细微的差异，但大体上新时期形成的身份认同延续到21世纪。这中间先锋概念的变化不像前面那样剧烈地颠覆，而是平滑地流动——新时期的反“政治工具”的艺术先锋，90年代滑动到“反政治/亲商业”，21世纪再次滑动到“非政治”。不过至21世纪，不仅艺术运用先锋这一术语，在很大程度上失去了其作用的政治也仍然使用先锋，同时与先锋维持良好关系的商业也在使用先锋作为招牌。三者势均力敌，先锋成了一个通用的词语。

总之，我们能得到如下的图片：



中国先锋概念经历了两次大转换：1949年政权更迭时期成为政治的标志；新时期成为艺术/文化的标志。要注意的是，与在同样土壤上成长的西方政治先锋和文化先

锋不同,中国是在先形成政治先锋而显示其弊端后,才有了艺术先锋的自觉。因此中国文化先锋的敌对性,不面向资本主义而面向政治先锋。在西方,这两者只不过是两条平行的战线各自作战,它们往往还是同盟军。但在中国,由于这两者形成了历史上的先后关系,而导致在概念上的根本性变化。在中国,“先锋”这个概念在自身内部形成内在反驳、相悖的紧张关系,这就注定了中国文化先锋的根本性身份认同。把先锋性分为敌对主义和实验主义后再来看先锋派,会更清楚地看到中国艺术先锋的特点。例如,政治先锋带有强大的敌对主义,而几乎没有实验主义,而艺术先锋的特点则侧重于实验主义的面貌。因此“艺术先锋派的代表人物有意识地背离一般公众在风格上的期望,这些一般公众是政治革命家试图通过陈腐的革命宣传来争取的”^①。即实验主义便是先锋性的呈现。这句话并不意味着中国先锋艺术根本没有敌对性或危机意识,即使有(实际上有的),评论界的着重点也还是在于实验或发明。

四

拉康说,象征界并非绝对的,在飘浮的能指下所指不断滑动,人通过这个过程满足自身的欲望。我们即将看到非常相似而明显滑动也明显不同的中西先锋概念。导致这些滑动和差异的原因,就是中国社会的欲望,也是时代的要求。

1. 自由精神的艺术

“一定要把反叛作为实验戏剧的必备特性似乎并不符合创作实际。我赞成尤涅斯库的说法,先锋就是自由。或言之,就是艺术表达的自由、创作个性的自由。”^②张仲年的现状认识很妥当。正如他所说的,不妨说“自由精神的艺术”同样贯穿了整个中国先锋戏剧,构成了它的核心。对“自由精神”的强烈追求,从新时期经过20世纪90年代一直延续到今天。这一点明显地表现在先锋三大师孟京辉、田沁鑫、林兆华的论述中。“你(孟京辉)说什么是荒诞戏剧?荒诞戏剧该如何定义?无须定义。”田沁鑫也称:“实验话剧应该没有定义。你要把实验话剧作为一个有定义的东西的话,那不就又成‘新传统’了?”^③林兆华不愿被贴上先锋的标签,也不认可现实主义的说法,他说:“我喜欢现代题材,尤其是当代题材。但我没有任何‘主义’。我排一出戏就是排一出戏,这出戏表达的和下一出表达的一定不同。不同的演员,出来的东西也不一样。我得用多少‘主义’才能涵盖这些不确定的东西?”^④这些论述显示出对被固定、被公式化的强烈反感,也显示出对有可能危害自由的,如同“心灵创伤(trauma)”一样的反应。从此,我

① 马泰·卡林内斯库著《现代性的五副面孔》,顾爱彬译,商务印书馆2002年版,第121页。

② 张仲年著《中国实验戏剧》,上海人民出版社2009年版,第4页。

③ 厉震林著《集体有意识集体无意识》,中国戏剧出版社2008年版,第3—4页。

④ 王润著《林兆华:我不先锋也没有任何“主义”》,《北京晚报》。<http://www.ilf.cn/News/52916.html>。

们可知,在经历过教条化、模范化的“文革”的文化专断的中国,自由是一个可贵的先锋的价值追求。

先锋戏剧赞美“自由精神”,说这并非中国特有,也没什么不对,西方许多先锋戏剧也都赞美“自由精神”。这一点也可以放到当下全球潮流中来理解:“老先锋派在今天的文化氛围中可以由完全不适用的攻击部队来代表。与此相反,实验主义则作为高度专门化的后卫部队出现,它所使用的将不是喧闹、残忍且毫无必要的机关枪,而是更为和平与精良的探测装置。”^①依据这个观点,中国先锋也许在很大程度上得到肯定,跟时代同步,跟世界同步。不过这并非先锋隐喻(metaphor)的最初原型。上述的“后卫”文化现象在西方被解读为先锋的变异或变质,而中国却赋予了它们真正先锋的资格。众所周知,先锋来自军事术语的隐喻。其实,用战士性质的术语代表自由本身,就是很奇怪的隐喻,先锋概念诞生于革命时代,是跟革命一起长大的。在西方,当这个隐喻不再代表战士性质、不再起战士的作用时,就宣告了“先锋之死”:“二战后,……转眼间它却变成最重要的文化神话之一。它的唐突冒犯和出言不逊现在只是被认为有趣,它启示般的呼号则变成了惬意而无害的陈词滥调。有讽刺意义的是,先锋派发现自己以一种出乎意外的巨大成功中走向失败。”^②

贯穿西方先锋的是“危机意识”。“并不令人奇怪的是,‘危机文化’的说法特别适用于先锋派。先锋分子远不只是对某种具体的或是一般的新颖性感兴趣,他们实际上试图发现或发明危机的新形式、新面貌或新的可能性。在美学上,先锋态度意味着最直截地拒绝秩序、可理解性甚至成功这类传统观念。”^③艺术先锋有意识地背离一般公众在风格上的期望,“因为他们相信,对艺术进行革命与对生活进行革命并无二致”^④,“他们的目标是预告社会革命的前兆,因此先锋艺术,经常以坚持极端的政治立场为其特点”^⑤。下面这句话把先锋派对“危机意识”的强调表达得非常清楚:“如果危机并不存在,它就必须被创造出来。”^⑥其实“危机”处处都有,只不过是你看或不看的问题。

“自由精神的艺术”和“危机意识的艺术”,比我们所想象的具有更多的共同点和相通之处。尤涅斯库曾经有如下论述:“一个先锋派的人就像一个出身城内的敌人,这个城市是他决意要摧毁的,是他要反对的;因为就像任何统治制度,一种已经确立的表现形式也是一种压迫形式。先锋派的人是一种现存制度的反对者。”^⑦对尤涅斯库来说,“自由精神的艺术”和“危机意识的艺术”两者不是相悖的,但在前面张仲年的论述中,

① 马泰·卡林内斯库著《现代性的五副面孔》,顾爱彬译,商务印书馆2002年版,第133页。

② 马泰·卡林内斯库著《现代性的五副面孔》,顾爱彬译,商务印书馆2002年版,第130页。

③ 马泰·卡林内斯库著《现代性的五副面孔》,顾爱彬译,商务印书馆2002年版,第134页。

④ 马泰·卡林内斯库著《现代性的五副面孔》,顾爱彬译,商务印书馆2002年版,第121页。

⑤ Christopher Innes著《先锋戏剧的潮流1892—1992》(韩文版),现代美学社1997年版,第12页。

⑥ 马泰·卡林内斯库著《现代性的五副面孔》,顾爱彬译,商务印书馆2002年版,第134页。

⑦ 马泰·卡林内斯库著《现代性的五副面孔》,顾爱彬译,商务印书馆2002年版,第129页。

却是相悖的。

无论中国还是西方,也不管政治还是艺术,老先锋都属于革命时代,而且都是革命的儿子,正因如此,他们充满危机意识。要注意的是,西方的老先锋是自然消失的,而中国的老先锋则或是有意识或是无意识被抹掉的。新时期中国的艺术先锋并非从零起点开始。两者的记忆像离婚夫妻一样,对目前先锋艺术起了很大影响。艺术先锋想忘记老政治先锋,结果后者反而变成一种具有强烈反作用的动力,在先锋的自由和敌对性这两个特性中,自由更得到强调。

2. 人道主义的语境

中西先锋戏剧都是在“人的危机”的大背景下应运而生的。“人类没有进入真正的人性状态,反而深深地陷入了野蛮状态,其原因究竟何在?”^①这句发难命题,是中西先锋的共鸣之处,但围绕中西先锋的语境却恰好相反。

“以五四启蒙精神的回归,以文学自觉为要义的‘人的文学’的复兴,新时期人道主义始于20世纪70年代末,至80年代达到了高潮。”^②众所周知,中国是在新时期人道主义和启蒙主义潮流的推动下,为了摆脱“文革”的“人的危机”而接受和探索先锋戏剧的。

西班牙评论家奥尔特加·伊·加塞特编写的《艺术的去人性化》,是最早出现的先锋评论书籍,被评价为20世纪评论的纪念碑。该书书名的重点跟中国语境完全相反。在西方的语境中,否定人和人性是相当重要的关键词,也跟反人道主义有关系。反人道主义不只是我们所知道的具有贬义的否定性的概念,它是对从文艺复兴开始的以人为主的整体文明的厌恶,也是对其革命主力军资产阶级的厌恶,其实也就是对西方自身的反省。中西先锋艺术具有如此相反的语境和侧重点,表明中西的历史环境迥然有别。加塞特指出:“这种趋势将会逐渐剔除那些人性化的、太过人性化的因素,这些因素曾在浪漫主义和自然主义创作中占主导地位。”^③中国先锋戏剧与此相反,它要恢复的正是因政治化而丧失的人性和人性化的潮流。

20世纪欧洲哲学被描述为人道主义和反人道主义的二重奏。从人的觉醒和对人的信赖出发的启蒙,属于人道主义,存在主义也是人道主义系列哲学,强调个人的觉醒,根本的自由和人的选择。与此相反,属于反人道主义系列的阿道尔诺指出:“启蒙倒退成神话,其原因不能到本身已经成为目的的民族主义神话、异教主义神话以及其他现代神话中寻找,而只能到畏惧真理的启蒙自身中去寻找。”^④反人道主义哲学,甚至令人放下作为认识主体的位置,把这个位置让给语言、结构等等。西方先锋的重要潮流原始主义也属于反人道主义。从此,20世纪多数反人道主义哲学,使得因在与

① 马克斯·霍克海默、西奥多·阿道尔诺著《启蒙辩证法》,渠敬东等译,上海人民出版社2006年版,第1页。

② 仲载著《新时期的中国人道主义思潮》,《党史文苑》2010年。

③ 奥尔特加·伊·加塞特著《艺术的去人性化》,莫娅妮译,译林出版社2010年版,第10页。

④ 马克斯·霍克海默、西奥多·阿道尔诺著《启蒙辩证法》,渠敬东等译,上海人民出版社2006年版,第3页。

神的斗争中取胜而得意洋洋的人变得相当谦虚。

围绕先锋极端相反的中西语境始于马克思主义。马克思主义是对资产阶级的抽象的没有历史推动力的“人”的概念的反驳。自20世纪50年代开始,“人道主义、人性论在中国失去了自身的合法地位”^①。换言之,“文革”是否定人道主义的反人道主义,再次暴露弊端的危机。新时期初期激烈的人道主义论争,便是由它导致的阵痛。由此我们可知,中国政治先锋的语境更接近于西方文化先锋的语境。西方的政治先锋和文化先锋是在同一个历史阶段的同样语境下发生分歧的,而中国的政治先锋和文化先锋形成了历史先后关系,语境也自然不同。

反人道主义或非人性化的西方先锋是在“文革”造成“人的危机”、人道主义随之兴起的特殊语境下进入中国的。那么它们是以什么样的姿态进来的呢?这只不过是在“人学”的大题目下能结合的术语上的差异吗?术语的差异也有,但不仅是术语差异的也有。这导致偏重现象和变异现象。萨特和现代主义引起大反响,是一种中国时代的选择。还有似乎跟原始主义很相似的寻根文学,因为它包括了儒家传统,所以也不完全相同。在表现手段上也有差异,例如,高行健的《车站》常常被比较于《等待戈多》,但他指出自己创造的人物不是概念化、符号化的,而是活生生的,同时指出样板戏的典型人物反而是概念化、符号化的。^②并且对观众的态度也不同,加塞特所说的“人”也包括观众:“新艺术(先锋)不是所有人都能理解的,就是说,它的内在动力并不完全是人性化的。这种艺术不是为了全人类而生的,而是面向一群很特殊的人。”^③按照加塞特的论述,非人性化也意味着排除一些对象,或者是特意针对小众的。尽管中国新时期的先锋戏剧实际上有可能只有小众才能懂,但它本身却不是为了把大众排除在外而创作的,反而指向以“人”为代表的大众。

3. 先进姿态的先锋

进入近代后,对东方来说,西方不再意味着客观空间,而是意味着模范的异邦。汪晖指出这种文化心理呈现于中国现代化的历程:“现代化对于中国知识分子来说……则是以西方现代社会及其文化和价值为规范批判自己的社会和传统的过程。因此,中国现代性话语的最为主要的特征之一,就是诉诸‘中国/西方’、‘传统/现代’的二元对立的语式来对中国问题进行分析。”^④现代“新小说、新文化、新民都包含接受西方现代文明而创造的意思”^⑤。新时期尽管距离“五四”已有相当长一段时间,西方仍然带有与“五四”时期一样强烈的扩散力和突破力,以先进姿态大出风头。在相当程度上,新

① 雷永生著《讨论“人道主义”和“异化”为何成了“精神污染”》,《社会科学论坛》2012年第7期。

② 高行健著《对一种现代戏剧的追求》,中国戏剧出版社1988年版,第180—181页。

③ 奥尔特加·伊·加塞特著《艺术的去人性化》,莫姬妮译,译林出版社2010年版,第6页。

④ 汪晖著《当代中国的思想状况和现代性问题》,〔韩〕《创作与批评》1994年第86期。

⑤ 陈思和著《中国新文学整体观》(韩文版),青年社1995年,第4页。

时期的“新”是由西方承担着的。马森通过“两度西潮”的框架,概括了其背后闭关锁国的共同点。自身落后的自我认识和长期以来的闭关锁国,在新时期重新赋予了西方强烈的“先进”和“新”的含义,在其之前有先锋艺术。“现代主义运动的再一次兴起,不是偶然的。新时期开始时的中国……迫切希望加速实现国家和民族的现代化,尽快与世界、更准确地说是与欧美发达国家保持同步。……更多的人则从文学发展与历史发展的关系,以一种与‘五四’时期的文学进化论非常近似的观念来证明现代主义是现代社会的必然产物。”^①

在中国语境下,先进和先锋的作用几乎是相同的,两者都包含着强烈的未来感,这不是不可能的连接。在东方世界,把西方视为“先进”的象征可以说是一种常见的现象,但把不包含先锋要素看作艺术缺点的现象却显得稍微独特,这显示了先锋和先进之间明显的连带关系。我们推测其原因为,中国先锋要斗争的对象是“落后”。众所周知,西方先锋戏剧归纳为反现代性质,而中国先锋戏剧则是戏剧现代化的重要一环。当然反现代的现代性也是现代性,作者在这里所说的不是中国是对还是错,只不过是试图显示价值重点的不同。

从此在西方剧烈碰撞的理性和感性、科学和神秘主义的无意识、反大众的文学和小康社会等,在中国都能和谐地共存,启蒙现代性和审美现代性之间几乎不存在张力。这两者在中国不是相悖的概念,在现代化历程中,在争取个人自由的斗争中,它们各自承担着不同的战略角色。在这里一些西方文学本源的意义就失效了。由于重点略有不同,中国先锋戏剧的建设性比破坏性强,克服趋向比斗争趋向强,引导作用比颠覆作用强。换言之,西方先锋的否定性热望向建设性热望转移。

在中国,先锋戏剧承担了自由精神的艺术、人道主义的艺术、先进的艺术的角色。这些稍微滑动的含义虽然会导致理论上的混乱,但如果把它们都简单看作对西方的无知和误读,却是非常严重的错误,因为它们都反映了中国社会和历史的要求。

结 语

本文试图解开像线团般扭结的中国大陆先锋戏剧概念并探究其原因。首先设定东方的地区性、社会主义体制的社会性和社会急速变化的历史性这三个坐标,探讨中国先锋戏剧独特的生成背景;然后,探究中国大陆先锋概念的历史演变,寻找中国大陆先锋概念内在的悖论;最后阐明这些坐标在先锋话语里形成一种价值判断体系后引发的作用。这导致自由精神的艺术和危机意识的艺术、人道主义语境和非人性化语境、先进姿态艺术和反现代文明艺术的中西差异。

^① 唐正序、陈厚诚著《20世纪中国文学与现代思潮》,四川人民出版社1992年版,第491页。

历史剧创作三题

——话剧《秋之白华》的创作实践

常州文化艺术研究所 言禹墨

摘要:在历史剧的创作理论中,一直强调历史真实和艺术真实相结合。但到了实际创作中,绝不是几分史实几分虚构那样简单,而是有着许多丰富的内容。本文结合具体的剧本创作,提出了三个课题:一是如何穿过历史认识的迷雾,把握历史真实;二是如何在某些关节缺乏史料记载的情况下,填补无法跳过的历史空白;三是如何把真实的历史本质内容转化成戏剧性的情节。

关键词:历史剧 历史真实 戏剧化

在历史剧的创作中,一直存在历史真实和艺术真实的关系问题。处理这一关系的根本原则在于:历史剧在性质上是艺术作品,而不是历史,历史剧的目的并不是再现历史,而是开掘和表现出所写的历史的某种意蕴,这种意蕴必须是该历史人物和事件的某种真实的本质,又必须是对于当代有意义的具有普遍性的命题,作者要表达思想和情感也就包含在这种历史意蕴之中。

在这种原则之下,如何处理真实和虚构的关系,通常被看作创作实践的焦点所在,甚至被许多人当作历史剧创作的全部,至少是主要和基本的课题。近年来,历史剧的尺度越来越宽,作者可以不拘泥于史实,大胆地进行个人表述。但虚构的程度其实不是任意的。相对来说,越是久远的历史,供作者发挥想象的空间越大,而一旦进入近现代的历史题材,作者就不得不“戴着镣铐跳舞”。因为这一页历史刚刚翻过,许多当事人尚在,细节上的一点纰漏,都会暴露出编造的痕迹。但真正的困难在于,历史剧创作的实践课题,绝不是几分史实几分虚构那样简单,而是有着许多丰富的内容。我写话剧《秋之白华》(剧本刊登在《剧影月报》2014年专刊),就对这一点有所体会。该剧题材是瞿秋白的家庭生活,对瞿秋白和杨之华这对公认的模范革命夫妻,作了悲剧性的解读,写了他们内在的矛盾和分裂。这种解读与以往公认的看法大相径庭,但目的是为了更丰富、更深入地展现瞿秋白这个人物和他的婚姻,使之更符合历史的真实。在该剧的创作中,实践的课题远不是几分真实几分虚构所能框范的。

在这里,我要写的是现代的时段,是最严格的革命历史人物——瞿秋白,必须严格遵守历史史实,虽然可以虚构,但没有多少随意发挥的余地。在这个范围内,我遇到了

三个具体的创作课题。第一个是把握历史的真实的问题。瞿秋白是党的领袖,是英勇就义的革命烈士,无数作品一遍又一遍地颂扬他的忠诚和高洁。我再来写这个人物,是拾人牙慧还是别开生面?这段历史长期被意识形态化的官方话语所笼罩,在很多人头脑里形成了牢不可破的固定印象,作者要表达对于瞿秋白形象的个人观点,必须有十足的证据,有自己的历史研究。如何穿过历史认识的迷雾,把握历史真实?这就是第一个难点。第二个难点是,本剧专写瞿秋白和杨之华的生活,有些关节(最突出的就是杨之华怎样和前夫离婚,与瞿秋白结婚)是必须写的,但又是缺乏资料的。如何填补这个无法跳过的历史的空白?这是第二个难点。第三个问题是,瞿秋白和杨之华的婚后生活实质是悲剧性的,但却是没有波澜的,而戏剧却需要戏剧性的情节。如何把真实的历史本质内容转化成戏剧性的情节?这就是第三个难点。本文就是对如何解决这三个问题的实践总结。这种总结虽属于实践层面,但不乏理论意义。

一 如何把握历史真实

写作历史剧的第一步是对历史人物和事件的把握。对重大历史人物和重大历史事件,历史剧都应该以历史真实为追求目标。但何谓“历史真实”,却是一个争论不休的问题。在我这里,就是瞿秋白是一个什么样的人的问题。在所有官方文献中,瞿秋白都是“白面书生+革命烈士”的统一形象。而严肃的态度,应该是进行自己的历史研究,而不是从上、从众。我们无法回到历史现场,只能依据留下的历史文献,那么这些文献能不能反映历史原貌呢?只要多搜集几种文献,就会发现大量相互矛盾、相互否定的叙述,同一个人在不同的文献描述中往往大相径庭,使得历史的面目更加扑朔迷离。这就需要进行仔细的辨析。

在瞿秋白的自述和同时代人的记载中,瞿秋白的形象呈现出不同的面貌。

1. 瞿秋白笔下的自己

瞿秋白自传性的文字,有《饿乡纪程》《赤都心史》《多余的话》,其中影响最大的是《多余的话》。这是瞿秋白被国民党逮捕后在狱中的临终遗言,他反复地诉说自己本质是一个“半吊子的文人”,参与政治是“历史的误会”,革命工作让他身心交瘁,就像“一只羸弱的马拖着几千斤的辘重车,走上了险峻的山坡,一步步地往上爬,要往后退是不可能,要再往前去是实在不能胜任了”^①。这篇遗言令他身后的命运变幻多舛,先是被打成混进革命队伍的叛徒,后来又被尊为反思革命的圣徒。

2. 亲人眼中的瞿秋白

瞿秋白的妻子杨之华写过一本《回忆秋白》,想在里面寻找私生活八卦的读者要大

^① 瞿秋白著《多余的话》,人民文学出版社1973年版。

失所望了,整本书写得比官方还官方,叙述重点都在革命工作上,难得有家庭生活的描写。瞿秋白基本是高大全的形象,更像导师,不像丈夫。杨之华的行文平铺直叙,夹杂煽情性的革命语言,似乎有意抽掉了自己的主观色彩。

3. 政敌眼中的瞿秋白

在众多缅怀和颂扬瞿秋白的文字之外,也有一本书充满了对他的负面评价,就是张国焘的《我的回忆》。从瞿秋白当上领袖开始,张国焘就没有停止对他的抨击和嘲讽,说他是“不讲道义”“喋喋不休”“一味盲动”“半罐水的马列理论”,甚至是“杀害同志的刽子手”。后来两人都被叫到莫斯科,经历了“清党”运动的白色恐怖,张国焘写瞿秋白“似觉得中共党内的纷争还不算严重,莫斯科的斗争才真正是毫不留情”,“他的和我意见上的距离,逐渐缩短了”^①,倒有了一股患难与共的味道。曾给瞿秋白当过秘书的郑超麟也写到“五大”前夕,瞿秋白装病在家,偷偷写推翻陈独秀的文章。^②郑超麟因此很不满意,觉得一向佩服的人竟然搞阴谋诡计。

4. 朋友眼中的瞿秋白

瞿秋白的朋友、作家丁玲留下了几篇颇可玩味的文字,有回忆录《我所认识的瞿秋白同志》,在小说《韦护》《岁暮》《梦珂》《莎菲女士的日记》中也都有瞿秋白的原型。丁玲是瞿秋白第一任妻子王剑虹的“闺蜜”,见证了瞿王之恋的全部过程。在丁玲笔下,瞿秋白对王剑虹的追求是“火一样的热情,海一样的深情”,但对丁玲也同样嘘寒问暖,颇为暧昧。婚后,瞿王两人有了矛盾,瞿秋白就长年在外,很少回家,致使王剑虹病死家中。王剑虹死后四个月,瞿秋白娶了有夫之妇杨之华,又写信给丁玲痛骂自己,说只有王剑虹永远是他心中的仙女。丁玲为此发下狠话:“不管你有多高明,多么了不起,我们的关系将因为剑虹的死而割断。”^③

以上说法,哪一种更接近历史真实呢?我们只要研究一下叙述者的背景,就会发现,即便是瞿秋白本人,都不能说真实地描述了自己。因为他们的性格、情绪、立场、时代背景,都会影响各自的叙述,从而使叙述对象产生变形和扭曲。下面将逐一分析。

瞿秋白的自述,说他一开始就不关心政治,是因为一系列偶然因素卷进来的,但翻阅他入党前发表的文章,即便是谈文学的,也是阶级斗争的角度。再比如他把自己的领导工作说得一无是处,似乎是别人逼着他做的。当时的中共创立不久,来的都是英雄好汉,没有一点能耐,能在这帮人中坐定头把交椅?《多余的话》虽负盛名,然而从文学角度看,行文冗长,啰嗦重复,逻辑上也不太通顺。作者在将死之际,情感宣泄远大于理性思索,想到哪写到哪,文法都不大顾及,也很难保证叙述的客观。《多余的话》是瞿秋白对自己进行的一场严苛的审判,而不是真实写照。

① 张国焘著《我的回忆》,明报月刊出版社1971年版。

② 郑超麟著《我所知道的瞿秋白》,《怀旧集》,东方出版社1995年版。

③ 丁玲著《我所认识的瞿秋白同志》,《丁玲全集》第6卷,河北人民出版社2001年版。

杨之华的回忆录,则是特殊时代背景的产物。解放后,杨之华即着手搜集瞿秋白的材料,开始撰写回忆文章。到了1962年,风云突变,毛泽东批示,《多余的话》看不下去,无非是向敌人告饶,自首叛变。^①在这样的形势下,杨之华要为瞿秋白正名,让他重回革命神坛,但又不敢大张旗鼓。全书便在这种如履薄冰的心态下,写得谨慎又隐晦。

张国焘跟瞿秋白之间,既有路线之争,又有权力之争,吵架吵到莫斯科,自然会有什么好话。郑超麟随陈独秀转向“托派”,成为共产主义世界的异己分子,对当时包括瞿秋白在内的中共高层也都是冷眼旁观的。

丁玲笔下的瞿秋白似乎颇为不堪,但需要注意的是,作家丁玲本身就是个感情用事的人,在她的文章中,可以明显地感受到她对王剑虹的友情的占有欲,以及对瞿秋白一种吃不到葡萄的爱恨交加的感情。而丁玲到了晚年,口气又变了:“我并不认为秋白就是那样,但要写得更深刻一些却是我力量所达不到的。”^②

我们进一步追问,历史文献能不能代表历史真实?美国新历史主义理论认为,我们所能见到的历史是经由文本的中介呈现的,因此历史实际上是一种传达,它所传达的不是曾经发生过的事情,而是传达者的生活经验和通过各种途径得到的信息,是经过他的政治、意识形态观念所选取和改造过的生活经验和信息。也就是说,历史文献也是一种主观经验,不能等同于历史真实。因此历史剧的创作,不应被历史文献束缚,必须突破前人的主观经验,建立起作者自己的主观理解。

这种主观理解的建立,不是天马行空,依然要以足够数量的历史文献为基础。一份历史文献只是一块碎片,大量的历史文献就可能拼贴出全貌。从中我们可以发现,有些看似相互矛盾的历史文献,其实是相互印证的,恰恰反映了这个人物性格的多面性和复杂性,而这正是人物的戏剧性所在。再以关于瞿秋白的四种具有第一手资料价值的文献为例,它们各自存有不少疑团,却也互相解答了疑团。

比如张国焘对瞿秋白的负面评价,一般被排除在正史之外,但这从另一个侧面也衬托出瞿秋白不是等闲之辈。瞿秋白至少不像他自己说的那样,是完全不懂政治的文人。那为何瞿秋白在《多余的话》里如此夸大自己对政治的冷漠?我们只知道他遭到了政治斗争,却无法体验这种斗争的残酷程度,张国焘则以亲历者的身份绘声绘色地还原了这一场景。在《我的回忆》里,张国焘以70页的篇幅,讲述了从1928年起,他和瞿秋白在莫斯科名为留驻、实为软禁的一段生活。期间正逢“清党”运动,除了斯大林以外人人自危,天天有人失踪,连瞿秋白的三弟瞿景白都被秘密枪毙。张国焘初到莫斯科时还屡屡跟共产国际代表叫板,两年批斗下来,一心只想回国,“至于共产国际是

① 雷颐著《“瞿秋白冤案”不始于“四人帮”的迫害》,《文史参考》2010年第10期。

② 丁玲著《我所认识的瞿秋白同志》,《丁玲全集》第6卷,河北人民出版社2001年版。

否信任以及我回国能有什么作为等问题,我认为是次要的事情。莫斯科的政治气氛使我痛苦,我要脱离这个樊笼。”^①张国焘此时只为求生。书生气质的瞿秋白所承受的精神压力,更可想而知。他在《多余的话》里反复表露的疲惫和厌倦,也就很好理解了。

再如丁玲写的瞿秋白,更多被当作小说看,但其中瞿秋白的精神气质,与《多余的话》有一脉相承之处。瞿秋白在第一任妻子王剑虹死后,写过十来封信给丁玲,每封都责骂自己、嫌弃自己,说对不起王剑虹。这个语气跟《多余的话》里那种无情的自我剖析何其相似。所以后来当别人都认为《多余的话》是伪作时,丁玲说:“我读着文章仿佛看见了秋白本人,我完全相信这篇文章是他自己写的。那些语言,那种心情,我是多么地熟悉啊!”^②可以看出瞿秋白身上继承着“五四”以来的浪漫主义文人气质,感情大起大落,行动上又是软弱的,在政治和婚姻上都是如此。

这样就树起了一个立体的瞿秋白形象:前期勇猛精进,有政治热情,中间遭受打击后,退为忧郁诗人;有崇高的信仰和深邃的思考,但是行动上软弱摇摆,缺乏领袖应有的果断。

由此可以得出,把握历史真实,还是要以掌握大量第一手资料为基础。但首先不能迷信历史文献,要突破前人认识的屏障,建立起作者自己对历史的理解;其次,要考订确凿的事实,运用严密的逻辑,对历史文献中的信息进行整合、加工以及合乎逻辑的连缀和梳理,让作者的主观理解努力接近历史本相。

二 如何填补历史空白

史料的记载往往是粗线条的,只有事情的起因和结果,中间许多环节却是空白。英国历史学家柯林伍德曾打过这样的比方:“如果我们看向大海,看到了一艘船,五分钟以后再看,发现它到了一个不同的位置,我们发现自己不得不想象,在我们没看的时候,它占有了中间的位置。这已经是历史思维的一个例子。”^③历史剧不是困难于再陈述一遍已知的史实,难度在于要勾画出这中间的空白过程,这就需要剧作者调动想象,进行虚构。正如郭沫若指出的:“历史家求准确而不怕伤其零碎,史剧家注重在构成而务求其完整。”^④雨果在《〈克伦威尔〉序言》中说得更具体:“(艺术)起用编年史家所节略的材料,调和他们剥除了的东西,发现他们所遗漏的并加以修理,用富有时代色彩的想象来充实他们的漏洞,把他们任其散乱的东西收集起来,把人类傀儡下面的神为的提线再接起来,给一切都穿上既有诗意而又自然的外装,并且赋予它们以产生幻想的、

① 张国焘著《我的回忆》,明报月刊出版社1971年版。

② 丁玲著《我所认识的瞿秋白同志》,《丁玲全集》第6卷,河北人民出版社2001年版。

③ 柯林伍德著《历史的观念》,尹锐等译,光明日报出版社2007年版。

④ 郭沫若著《历史·史剧·现实》,《沫若文集》十三卷,人民文学出版社1958年版。

真实和活力的生命。”^①虚构是历史剧中必不可少的手段。编剧有点像警察办案,依靠推理一步步还原出当时的事件现场。填补历史空白的道理是如此,但具体做起来却并不简单。瞿秋白的历史也留下不少空白,其中最著名的一个“坑”,也是促成瞿秋白和杨之华结合的关键事件,就是瞿秋白和杨之华前夫沈剑龙的一场“神秘夜谈”。这场夜谈十分关键,但当事人没有留下任何记载的文字。我将怎样填上这个空白呢?

整个故事的经过大致是这样的:瞿秋白和杨之华产生爱意,但杨之华已经有夫之妇,于是瞿秋白从上海到萧山,找到杨之华的丈夫沈剑龙,一夜长谈。最后谈判的结果是公开登在报纸上的三条并列的告白:杨之华和沈剑龙正式脱离恋爱关系,瞿秋白和杨之华正式结合恋爱关系,瞿秋白和沈剑龙正式结合朋友关系。

这段称得上“奇葩”“美谈”的故事一直为后人津津乐道,但个中原因始终成谜,因为那一晚只有他们三人在场,除此而外就是天知地知了。后人的解释,都是沈剑龙被瞿秋白打动,自惭形秽,甘愿让妻。那么瞿秋白是怎样打动了沈剑龙,竟然获得发表上述三条告白的结果呢?为此,我搜集了有关资料,先从了解沈剑龙这个人入手。

根据杨之华的妹妹杨之英回忆,沈剑龙出身于萧山大户人家,父亲沈定一是大地主,也是中共创始人之一。沈剑龙一直跟着父亲做事,还协助在萧山搞农民运动,应该也入了党。沈剑龙本人才貌出众,精通诗词、音乐。^②沈剑龙在这里的形象,无论身份、品貌、才干,俨然瞿秋白的翻版,可见杨之华女士择偶的品位还是很一致的。婚后,沈剑龙随父亲去了上海,等回到萧山后,与杨之华的分歧越来越大,感情上产生了无法弥补的裂痕。^③根据沈剑龙和杨之华的女儿瞿独伊(原名沈晓光)的说法,是因为生父到了上海后“经不起十里洋场、灯红酒绿的生活引诱,堕落了”^④。

如此一位青年才俊,为何会堕落?答案似乎无从寻找,因为之后沈剑龙除了在那次著名的离婚谈判里给瞿秋白做了一次配角,就再没在公众视线中出场过。历史记住的永远是大人物,而不会管小人物的去向。但是,沈剑龙虽名不见经传,他的父亲沈定一却是中共党史上的重要人物。于是我查阅沈定一的资料,期望从中得到沈剑龙的线索。没想到我想寻觅一条小溪,却找到了一条大河。

沈定一,号玄庐,参加过二次革命、讨袁战争、“五四”运动,1920年与陈独秀等人在上海成立共产主义小组,促成了中共诞生,是中共的创始人之一。杨之华就是在这位家乡的大人物那里知道了共产主义,入了共青团,并成为沈定一在萧山搞农民运动的骨干。可以说,沈定一才是把杨之华带上共产主义的引路人,远在瞿秋白之前。所以妹妹杨之英说:“没有沈定一,就没有杨之华。”杨之华当时对沈定一的崇拜是毋庸置疑

① 雨果著《〈克伦威尔〉序言》,《西方文论选》下卷,上海译文出版社1979年版。

② 杨之英著《纪念我的姐姐杨之华》,《回忆杨之华》,安徽人民出版社1983年版。

③ 杨之英著《世纪的回眸——简叙我一生中的片断》(内刊)。

④ 周海滨著《失落的巅峰——六位中共前主要负责人亲属口述历史》,人民出版社2012年版。

疑的,她和沈剑龙的结合,有可能是沈定一的安排,也可能是她看中沈剑龙身上有父亲的遗传,总之沈定一在其中占了重要因素。当沈定一向杨家提亲时,杨之华父母因为对方搞共产主义,不太热心。杨之华二话不说,不坐轿也不带嫁妆,一个人跑到沈家去了。^① 杨之华为了嫁到沈家,不惜与父母决裂,这里不全是爱情的力量,更多的是对沈家这个革命家庭的向往。

沈定一后来与总书记陈独秀产生分歧,在党内的地位也被瞿秋白、毛泽东等一批年轻党员取代。1923年底,沈定一出访苏联,回国后就转投国民党,最终成为坚定反共的“西山会议派”。1928年,沈定一被蒋介石枪杀,也有说是共产党干的。^② 沈定一死后,成为国共两党都不愿提及的人物。沈剑龙一直跟随父亲身后,可以推测他经历了、至少是目睹了父亲在党内的纷争。尤其是沈定一出访苏联,时间在1923年底,这一年苏联发生了什么事呢? 列宁病危,斯大林和托洛茨基围绕接班人的斗争进入白热化状态。在这一过程中,万千人头落地,并波及整个国际共产主义运动。这一次出访很大程度上决定了沈定一立场的转变,想必也影响了沈剑龙。之后他的虚无颓废、玩世不恭,便都在情理之中了。沈定一反党,沈剑龙离党,当整个沈家都和共产主义分道扬镳后,杨之华与这个革命家庭的关系也走到了尽头。

随着我对沈定一研究的继续深入,又出现了意外的事实,扰乱了我之前的设想。沈定一对杨之华,除了精神上指导,生活上也很亲密。沈剑龙在外办事时,沈定一天天带杨之华去河里游泳。杨之华和沈剑龙分居后,也是沈定一三天两头去探望。在杨之华提出离婚时,沈定一还大加鼓励,说是“妇女解放”。等杨之华跟瞿秋白在一起后,沈定一又不许杨之华再进沈家,剥夺她对女儿的抚养权,并且大骂瞿秋白是“流氓拆白党”,甚至因此愤而退党。沈定一此时也就38岁,躯干修伟,双目有神,家里妻妾成群,新娶的小妾比杨之华还小两岁,外面又有不少风流韵事。^③ 有十几条证据显示,沈定一和杨之华之间超出了一般的翁媳关系。沈剑龙让妻让得那么爽快,似乎也是对这种不伦关系的解脱。

现在有两种解释的思路可供我走,而第二种解释似乎论据也很充分,该如何选择? 这里就涉及历史剧创作的宗旨问题。历史包含的事件往往是纷乱的,内容也是丰富复杂的,但戏剧却是有自己的主题的,为此目的,作品的人物、情节都要设置得能最佳地体现这个主题。在这里,历史是供作者配置选用的材料。正如莱辛所说:“作家之所以需要一段历史,并非因为它曾经发生过,而是因为对于他的当前的目的来说,他无法更好地虚构一段曾经这样发生过的史实。如果他偶然发现一桩真实的不幸事件是合适

① 冒析著《瞿秋白杨之华》,中国青年出版社1995年版。

② 萧邦奇著《血路——革命中的沈定一(玄庐)传奇》,江苏人民出版社2010年版。

③ 陈福康、丁言模著《杨之华评传》,上海社会科学出版社2005年版。

的,他会满意这桩真实的不幸事件。”^①现在写的是一部关于瞿秋白的戏,所有人物都应围绕瞿秋白服务,而不应节外生枝来抢戏。戏的主题探讨的是革命,是人和信仰之间的关系,而不是家庭伦理。因此,沈家大院的翁媳感情出格可能是史实,但已经是另外一个戏了,我不必把它写入我的戏中,所以我选择符合本剧意旨的人和事,把沈剑龙按照第一种“沉沦的革命者”构想进行设置。

这样,瞿秋白和沈剑龙的“神秘夜谈”,就不再难写,而是大有内容可谈了。结合他们的政治经历和思想文化背景,瞿、沈二人可在四个地方产生交流和共鸣:第一,两人都是才子,有惺惺相惜之感;第二,两人都修习佛法,能探讨人生哲理;第三,两人都接触党内高层,沈剑龙的遭遇,瞿秋白能够理解;最后,两人对杨之华都是有感情的。这样,沈剑龙才可能出于一种高尚的动机,不让杨之华在精神上给自己陪葬,而把她托付给最合适的人。

我就这样铺陈了瞿、沈夜谈一场戏。如此填补历史空白,不仅是这一场戏可以充实、具体甚至出彩,关键是能自圆其说,解决了主动让妻的逻辑问题。同时也能烘托出主要人物,呼应主题,对全剧有全局性的深化作用:沈剑龙的经历,就是瞿秋白日后遭遇的预演,而瞿秋白在接二连三的打击中,也变得越来越像沈剑龙。沈剑龙和瞿秋白的形象,前后呼应,形成一种二重奏的结构,从而使瞿秋白的个人经历带有人生和历史的普遍意义,甚至具有某种宿命的意味。

总结下来,填补历史空白,不是仅仅根据历史的可能性虚构一些情节,把故事的断续处接上,就能简单完成的。我从创作实践中意识到:第一,对于因果关系还不十分清楚的空白点,必须自己努力挖掘史料,进行充分的研究,以把握历史事件的真相和发展的逻辑;第二,填补空白不是去恢复历史,而是为了构成自己作品的完整性,最终还是为了更好地表达戏剧的主题意旨,因此对于历史材料有个如何根据创作需要选择与采用的问题。

经过这样的实践和思考,我才真正懂得了雨果的话,因为我所做的正是雨果所说的“(艺术)起用编年史家所节略的材料,调和他们剥除了的东西,发现他们所遗漏的并加以修理,用富有时代色彩的想象来充实他们的漏洞,把他们任其散乱的东西收集起来,把人类傀儡下面的神为的提线再接起来……”在这里最重要的是,我终于明白了什么叫作“把人类傀儡下面的神为的提线再接起来”。艺术真实其实并不等于虚构,虚构也并不是剧作家背离历史的行为,历史剧创作是要在历史研究上好好下功夫的。

三 如何把真实的历史本质内容化为戏剧性事件

夏衍在阐述历史剧时说:“诗人不必拘束于或有的‘实在的事件’,而应该努力去接

^① 莱辛著《汉堡剧评》,张黎译,上海译文出版社1981年版。

近‘更高的真实’。”^①这个“更高的真实”，即历史本质的真实。剧作家在这里面对着一个实际的课题：一方面，真实的历史本质不一定和历史的表面现象相一致，如果总是一致，历史就太简单了，历史家也不必费心追索什么“历史的本质”了；但另一方面，历史本质要转化成戏剧，就必然要落实到能表现这一本质的“实在的事件”。这个问题如何解决呢？从大量的创作实例中，我们看到问题是这样解决的：剧作家在众多历史事件中精心选择某个实在的戏剧性的事件，并且把这个事件加以提炼和改造，于是通过描写这一戏剧性的历史事件把自己意识到的历史本质表现出来。但问题在于，有些时候上述的通常做法行不通。行不通是因为缺乏条件：历史的本质已经被把握到了，但历史的过程却很平淡，根本找不到一个突出的戏剧性的事件可以用来写戏，用来表现已经把握到的历史本质。就拿《秋之白华》里瞿杨的爱情来说，在所有史料中，两人都是坚定的革命战友、亲密的生活伴侣，任何来自外界的磨难，都是催化两人感情的养料。历史的本质是否如此呢？瞿秋白死后，《多余的话》流传到延安，杨之华判定是敌人用来恶毒贬低瞿秋白形象的伪作，并在新中国成立后写了《回忆秋白》加以纠正。瞿秋白《多余的话》是“痛快揭穿自己的面具”，杨之华《回忆秋白》则是把揭下来的面具又给他戴回去。两书相比较，能感受到两人的精神世界有很大差异，他们和谐的生活表象下其实藏着裂痕。这种悲剧性的本质，必须要有扎实的事件作为依托，否则就是诛心之论。但是可用来写戏的事件在哪里？史料中找不到任何瞿杨婚姻生活中的风波，也没有冲突式的戏剧性事件。胡编一个事情是不行的，没有戏剧性的事件却又无法写戏。如何处理这个难题，我们先看戏剧史上两个著名的例子。

一个例子是郭沫若的话剧《屈原》。屈原在历史上担任楚国的重臣二十多年，侍奉过楚襄王、楚怀王两代君主，最终这位国之柱石的大诗人悲愤投江而死。这里的历史本质，就是忠诚、高洁的屈原始终面对着昏君、小人的折磨和压抑，终至绝望而弃世。屈原写了《天问》，他胸中的郁积到了只有向老天发出一百多个问题的程度！可是这种本质如何写得出来呢？在那二十多年中并没有重大的戏剧性事件可供剧作家之用。郭沫若的写法是只写屈原的一天，这一天的事件是高度戏剧性的：张仪和南后合谋陷害屈原，南后假装晕倒在屈原怀中，楚王撤了屈原的职，也改变了他主张的“联齐抗秦”的国策，屈原无限悲愤，却又被囚禁和企图毒杀，情绪终于爆发了……但这一天所有的事件都是虚构的，南后陷害、屈原被囚，都是历史上并不存在的事情。于是该剧受到违背史实的责难。郭沫若反驳说：“史剧家在创造剧本，并没有创造‘历史’，谁要你要把它当成历史呢？”^②但该剧主要情节均为编造却是事实，所以受到历史学家诟病，被评价为“随自己的意欲去支使古人”。然而因为该剧确实把屈原的历史本质把握住了，写出

① 夏衍著《历史剧所感》，《边鼓集》，美学出版社1944年版。

② 郭沫若著《历史·史剧·现实》，《沫若文集》十三卷，人民文学出版社1958年版。

来了,所以受到普遍的热烈欢迎。历史学家侯外庐也只能叹息:“史学和哲学严肃的面孔,显然不及艺术的魅力容易让人接受。”^①

另一个例子是田汉的话剧《关汉卿》。关汉卿的生平在正史里毫无记载,从《录鬼簿》《青楼集》《中原音韵》等元人著作里的零星记载来看,他是个杂剧界的头目,一辈子厮混在戏子倡优之中。《析津志》说他“滑稽多智,蕴藉风流,为一时之冠”。关汉卿在《一枝花·不伏老》里自述:“我是个普天下郎君领袖,盖世界浪子班头”,“我是个蒸不烂、煮不熟、捶不匾、炒不爆、响当当一粒铜豌豆”。这个“铜豌豆”是元代对老嫖客的称呼。但是田汉认为,能写出《窦娥冤》这样杰出作品的关汉卿,决不会只是一个寻花问柳的浪子,放浪形骸只是表象,是知识分子在异族统治下落入底层的无奈,也是对社会意识形态的一种迂回抵抗。田汉认为《窦娥冤》里的窦娥、《单刀会》里的关公、《救风尘》里的赵盼儿等,才是关汉卿的精神实质。这就是说,田汉把握住了关汉卿的历史本质。但是可供表现这一本质的戏剧性事件在哪里?关汉卿的生平史料几乎一片空白——只有《录鬼簿》中的十四个字:“关汉卿,大都人,号己斋叟,太医院尹。”没有真实的历史情节可用,要写一部戏似乎绝不可能。

田汉的做法是出人意料的,却又是情理之中的。他认为,既然关汉卿留下了作品《窦娥冤》,那么他写作《窦娥冤》这个行为肯定是存在的,这就是可用的真实历史事件了。这个事件确立,故事也就随之建立起来。因为既有这个戏的事实,必然会有构思、写作、上演的过程;既然元朝有“妄撰词曲,犯上恶言”就要治罪的法律,《窦娥冤》又是指天骂地为民鸣冤的戏,这个戏的上演必然不会顺利,于是就有了关汉卿、朱帘秀与权臣阿合马的斗争。完整的故事和戏剧性的冲突就此合乎逻辑地产生出来了。剧本上演后,社会各界一致叫好,也收获了一向挑剔的历史学界的掌声。历史学家翦伯赞对田汉称赞道:“剧作家写剧作家,只有你才能巧想出这么个写法。”^②

以上两个剧本,都是成功写出了历史人物本质的典范。两者相较,郭沫若是以诗人的浪漫笔法,大开大阖,不拘史实,只求神似。田汉能掌握的史料比郭沫若少得多,还要对人物做颠覆性塑造,难度更大,最后的作品却更令人信服。两人都是把历史人物当作自己的化身,但田汉的做法更谨慎。如果说郭沫若是依据他作为历史学家,又多年研究屈原,以对屈原精神把握体会得极其清楚的优势,从而大胆编造情节的话,田汉却是牢牢抓住“关汉卿写了《窦娥冤》”这唯一掌握的历史证据,以此为切入口,把他所理解的历史本质纳入进去。换个角度说,郭沫若要诗意地写屈原,敢于写“真人假事”的戏,田汉却坚持写“真人真事”的戏。尽管这个“真人真事”只是“关汉卿写了《窦娥冤》”这么一点,田汉却调动历史材料,根据历史的可能性铺展出整条情节线,使全剧

① 侯外庐著《坎坷的历程》,《中国哲学》1982年第7辑。

② 董健著《田汉传》,北京十月文艺出版社1996年版。

真实可信。而当中想象的部分,田汉又大量参考了《元史》《新元史》《元典章》《马可·波罗行记》等历史典籍,让笔下的虚构都符合历史可能性。

郭沫若、田汉的做法,都有很大的启示性。两者之中,我的做法比较接近田汉的思路,就是抓住有史实可据的事情,把我所意识到的历史本质内容纳入进去。于是我翻遍所有史料,发现瞿杨二人只有一次小小的冲突,记载在杨之华的《回忆秋白》中,是这么一段:

有一次,我看他很久没吃到过一点好菜了,就托邻居买到了一只肥鸡,我高兴得不得了,尽心尽意地把它炖得稀烂,准备让他吃顿好饭。想不到晾衣服的时候,一不小心,晾衣服的竹杆碰翻了鸡锅子。我心疼得不得了,就一边收拾一边埋怨他没有帮我晾衣服。他马上一声不响地帮我收拾,象哄孩子似地说:“算我已经吃了吧,应该高兴嘛。不要想它了,该读书和翻译了,把你昨天译好的拿给我改。”说得我心宽了。

正如田汉紧紧抓住“关汉卿写《窦娥冤》”,我也抓住这“一锅鸡汤”,打破砂锅问到底。首先要问的是,一锅鸡汤,怎么会让曾经的千金小姐、少奶奶、领袖夫人心疼成这样?这件事发生的时间是1931年,据瞿秋白的外甥王铁仙记载,当时瞿秋白在上海一个月的生活费是十六元,相当于当时上海工人的最低工资,杨之华没有工资,每天到工厂做工挣钱。平时很大一部分支出是给瞿秋白买药,吃饭吃的都是杨之华在菜场上捡的菜皮,难得改善伙食就是吃顿豆腐。由于经常拖欠房租,有一回杨之华被房东太太骂了好久,回来气得不行。^①

那么1931年发生了什么事,让这个家庭窘迫如此?当时瞿秋白结束了莫斯科的囚禁,以待罪之身回到国内,被解除领导职务,回到上海挂个虚职,写写文章。中央不再分配瞿秋白任何具体工作,也不发工资,只有最低生活费。这一时期,正是瞿秋白在《多余的话》里描述的:“人的精力已经完全用尽了似的,我请了长假休息医病——事实上从此脱离了政治舞台。”这些话瞿秋白有没有对杨之华说过呢?《多余的话》里说,“就是对于之华,我也只露过一点口风,往往还要加一番弥缝的话”,“尤其是我的精神上的懦怯,使我对于她也终究没有彻底的坦白”。而瞿秋白却给丁玲写过十几封信,说他在党内挨批评,说别人都不了解他,这些话只能跟丁玲讲。^②为什么心里话宁可跟多年不见面的丁玲讲,也不跟朝夕相处的杨之华讲?这里我们就要探寻一下杨之华这个人物。首先追溯到她的童年,按照精神分析理论,童年对一个人的性格形成有至关重要的影响。

杨之华有一篇自传《文尹回忆录》,讲述了她中学以前的经历,可以说是满纸血泪。

① 王铁仙著《瞿秋白传》,人民出版社2011年版。

② 丁玲著《我所认识的瞿秋白同志》,《丁玲全集》第6卷,河北人民出版社2001年版。

她虽然生于萧山富户,但从小父亲吸鸦片、嫖妓,最终破产;母亲偷情,被乡里耻笑,自杀多次。家里重男轻女,不在意她,十五岁还不会写字。后来被一个远亲伯伯带去外地上学,又受尽老师和同学的歧视。杨之华在文章里说道:“人人都说人在幼年时代是最快乐的,我也竭力地想着那时候的我是否像人们所说的一样,然而没有,一件都没有”,“我不满一切人,我在他们或她们之间除出贪心、狠毒、谎骗之外再也找不出什么。在那时候,我没有大的幻想,只有一个希望:也许是我离开这里要好些,然而我不知道到哪里去才好。”^①这里我们可以看出,童年的经历给杨之华的一生打下了两个烙印——“逃离”和“寻找”。她恨透了自己家庭所代表的那个阶级,千方百计要逃离它,因此必然投向了革命。同时,童年的不安全感,父爱的缺失,又让她需要一个足够成熟的保护者和领路人。她一开始找的沈定一正是这样的人,既是中共创始人,年纪上又足以做她父亲。后来嫁给沈定一的儿子沈剑龙,更多是这种情结的下移。随后沈家父子脱离中共,回归到了地主阶级,沈定一妻妾成群,沈剑龙寻花问柳,都唤起了杨之华的童年记忆,激发了她的不安全感。她需要寻找新的依靠,就遇到了瞿秋白。这并不仅仅是一场情变,而是杨之华对人生信仰的追寻,以她所受的教育水平,还不能读懂她所追求的共产主义的理论,她只能追求她所认为的共产主义的化身。而作为革命领袖的瞿秋白无疑是这种信仰的最高代表。

所以杨之华和瞿秋白之间,不存在“贫贱夫妻百事哀”,也不存在革命和爱情的摩擦。对于杨之华来说,革命就是全部,就是她的宗教,爱情是附属于革命的。她爱的都是革命者,是她宗教里的神。反倒是革命者不那么革命了,神褪去了光环,是她所不能接受的。而瞿秋白在《多余的话》里却把自己看做一个“戏子”,“十几年一直在扮演一定的角色”,到死也不愿意“以叛徒而冒充烈士”。《多余的话》的内容,瞿秋白说对杨之华“露过一点口风”,假使我们还原出来,杨之华会是什么反应呢?当时的情景已不得而知,我们只知道《多余的话》自打在瞿秋白身后面世,一直不被杨之华承认。杨之华对这里面的内容是不愿接受的,也许瞿秋白生前刚刚露出一口风,就被杨之华否定了。

因此,杨之华对瞿秋白埋怨,不会只是心疼一锅鸡汤,而是多年来郁积的对瞿秋白的不满。在她看来,瞿秋白从当年那个振臂一呼的青年英雄,变成现在只会低头认错的过街老鼠,是不可思议的。她理想中的瞿秋白,应该是她在《回忆秋白》里所写的:“外有严重的白色恐怖的威胁,内受宗派主义者的打击,依然勤奋地工作和战斗,念念不忘实现共产主义的伟大理想。”两人存在这样的根本矛盾,这一次“鸡汤事件”解决了,难保不会有下一次“鸡汤事件”。而且这一次是在1931年,瞿秋白还在读书和翻译,情况还不算糟。接下来两年,瞿秋白因为联手鲁迅搞左翼文化运动,被视为图谋

^① 杨之华著《文尹回忆录》,《瞿秋白研究》第12辑,学林出版社2002年版。

“东山再起”，又受严厉批判，文章也不能写了，只能写检讨。这时的瞿秋白，面孔浮肿，神情憔悴，一扫当年翩翩风采，^①他“疲乏的感觉厉害到无可形容、无可忍受的地步”，喊出了“不管全宇宙的毁灭不毁灭，不管革命还是反革命等等，我只要休息，休息，休息”^②。他的精神差不多已经到了崩溃的边缘。

在这样的精神状态下，如果再有一次“鸡汤事件”，瞿秋白还会有耐心像哄孩子似的把杨之华说得心宽吗？瞿秋白固然脾气和修养极好，不代表没想法，在他上一次和王剑虹看似美满的婚姻中，就曾私下对丁玲表示：“他爱她并不如他诚恳的那样，他只以为那女人十分的爱他，而他故意写诗，特意写的那样缠绵。他心中充满了矛盾。……他很希望他的 Lover 能把关于他的工作，言论，知道一点，注意一点，但她对此毫无兴趣。他很希望得到一个心目中所要来的一个爱人。”^③之后瞿秋白就很少回家，直到王剑虹病亡。同理，他和杨之华的精神分歧也不会长久掩盖在和谐的家庭氛围中，迟早会浮出水面。

这样，我就有理由做一场戏，从“鸡汤事件”入手，引出两人的矛盾，并且最终爆发。但要让冲突爆发，“鸡汤事件”是不够的，还要一个有足够冲击力的大事件。这个事件我选了瞿秋白去瑞金前与杨之华的分离。1933 年底，中央调瞿秋白去瑞金苏区，但不能带杨之华，理由是杨之华在上海还有工作，没人接替。杨之华早被撤职，都靠在工厂做工养家了，这种理由骗谁呢？瞿秋白向中央提了几次，都被拒绝，只得服从。^④瞿独伊提到杨之华当时对这个决定有怨气。我可以把杨之华多年对瞿秋白的不解和不满都发泄出来，甚至可以让杨之华认为瞿秋白是故意抛下她走的。这不是没有根据的，瞿秋白在第一次婚姻中，就选择了逃避，以致妻子王剑虹郁积成疾，卧病在床。这时正是杨之华来帮忙照料王剑虹的，她曾经亲眼目睹了王剑虹的孤独景象，现在也很有理由相信同样的命运在自己身上重演。就这样层层递进，让杨之华把瞿秋白逼到一个死角时，促使瞿秋白长久隐抑的情绪爆发。这一场瞿秋白与杨之华冲突、大吵的戏，是瞿杨爱情故事的翻转，将原来恩爱美满的面貌颠覆，将其中的悲剧性表现出来。

瞿杨分别的时候这样大吵过吗？史料没有记载，这场冲突是我的虚构。我之所以这样虚构，不是我推断瞿杨因为有矛盾，在分别之时必然有一场冲突，而是我确信瞿杨婚姻里存在悲剧性，即便没有发生过这场冲突，我也要这样虚构，因为这样写是能够反映出事情的本质的，不这样写本质的东西出不来。如果说抓住鸡汤一事纳入历史内容的做法接近田汉的创作，那么接下去发展到虚构出分别时的冲突一场戏，这里的逻辑却是类似郭沫若的思路了。实际上，构思到这里，我也就更理解郭沫若写《屈原》的做

① 张秋实著《解密档案中的瞿秋白》，东方出版社 2011 年版。

② 瞿秋白著《多余的话》，人民文学出版社 1973 年版。

③ 丁玲著《我的自白——在光华大学的讲演》，《丁玲研究资料》，天津人民出版社 1982 年版。

④ 王彬彬著《瞿秋白的不得不走、不得不留与不得不死》，《并未远去的背影》，广东人民出版社 2010 年版。

法了：要写出把握到的历史本质，却又没有合适的戏剧性事件，那就只好造出来，哪怕是到了“真人假事”的地步；只要这个“假事”是能够反映历史本质的，它也就必然符合历史的逻辑和人物的性格，因具有这种合理性而具有真实性和感染力。

长期以来历史剧有个创作原则叫“大事不虚，小事不拘”，意思是重大的历史事件不宜虚构，小的事件和情节却不必拘泥，可以大胆虚构。从上述实践看来，实际的情况远比“大事不拘，小事不虚”要复杂得多。这是因为历史剧创作的实践并不是在几分依从史实几分可以虚构的框架内活动的，而是在如何通过具体事件的描写来表现把握到的历史本质的框架内活动的。

那么，上述种种复杂性中能够归纳出什么实践原则或理论启示吗？似乎不容易形成一个明晰而简单的结论。但要说“运用之妙，存乎一心”，则属于自欺欺人，走入用云山雾罩、故作高深来掩饰思维的无能一路了。我们可以清理出这样的看法：历史剧的创作是要用具体事件的描写来表现把握到的历史本质，或者反过来说，被把握住的历史本质必须用戏剧性的事件来体现。要做到这一点，途径可以有多种，在上述论述中至少已经涉及了三种：第一种是最常见的精心选择代表性的历史事件来描写的方法；第二种是没有合适的事件，像郭沫若那样写“真人假事”的方法；第三种是像田汉那样，抓住有根据的史实，把它扩充完善，把意识到、把握住的历史内容纳入其中的方法。这三种方法之所以都具有合理性而能够成立，是因为它们都符合艺术的规律：第一是它们都具有一个前提——作者把握住了作为题材的历史的本质；第二是它们都能够满足通过具体的戏剧性的事件表现出历史本质的要求；第三则是在描写或虚构具体的戏剧性事件的时候，它们都严格遵循符合历史的可能性和人物性格逻辑的原则。——当意识到这些的时候，我告慰自己：我在《秋之白华》中的种种虚构不是胡来。

自残——得“道”

——元曲杂剧作品散说之一

浙江艺术研究院 洛 地

摘 要:元曲杂剧的“神仙道化”剧既不演因果,又不宣教义,更不戒恶劝善,处处可见的却是杀人,马丹阳、吕洞宾这些神仙们简直可以说以“嗜杀为‘道’”——求“道”者残忍地对待自己的妻子、儿女、家人以求“道”,其实质是对待自己的态度:修“道”者必须弃绝个人的一切,无妻、无子、无家,“自残”方可得“道”。以“自残”而求“道”,不仅表现在“神仙道化”剧,而且贯穿、渗透于“隐居乐道”“孝义廉节”其他诸“科”之中。陈抟的自废绝世,赵礼的请烹受死,同样是一种“自残”。把世上一切是非看成无是非,从而消极绝世,摒弃、远离世间一切“人我是非”,但求“道德自我完成”,这种道德观在元代是一种普遍的社会心理和情绪。

关键词:元曲杂剧 “神仙道化”剧 自残得“道” 元人心态

从“神仙道化”说起。

对元曲杂剧中的“神仙道化”剧,过去往往以“宣扬封建迷信”一言以蔽,近来有了较细致的分析。

昔人有“杂剧十二科”之说,“神仙道化”为首科,元末明初有些曲界权威就这样认为。

“神仙道化”之为“十二科”之首,并非孤立。若不考虑这一点,或难以理解同一作者如马致远何以会写出好得不得了《汉宫秋》,又写出糟得不像话的《任风子》。

“神仙道化”可说是元曲杂剧的特产。其前,在宋杂剧、戏文和金院本中罕见,至少不成气候,其后,在明初后不久即趋零落,至少不复成“科”。然而,其来之据,其去之迹,似亦有寻索的意义。

于是,散说从这里开始。

“神仙道化”在内容上实无可取;但是,学界多说“神仙道化”是“鼓吹宗教教义、渲染鬼神迷信”^①则未必确实。就以此作个话头,试以《任风子》为例,作些剖析。

^① 《中国大百科全书·戏曲卷》,中国大百科全书出版社1983年版,第557页。

《任风子》全称是《马丹阳度脱任风子》，有元刊本、明刊本，无大异。

马丹阳，山东登州人，生于金太宗天会十年（1123），偕其妻孙不二从道教的全真教创始人王重阳学道，开全真教“七真”之一的“遇仙派”，成为神仙。任风子不见经传，大约是个故事人物。明《元曲选》本，马丹阳自报家门称“抱一无为普化真人”；这个称号是元武宗加封的。若此可据，马致远作此剧当在武宗朝（1308—1311）以后。

《任风子》的故事大致是（按元刊本）：马丹阳为度有“半仙之分”的屠夫任风子下山来。某日，任屠为他的孩儿满月宴请众屠；听众屠说有个道士劝人吃素，搅了众人买卖，决意去杀他（首折）。任屠去杀马丹阳，但“杀不的”，反被马丹阳招来的神子“杀”了；于是哀求马丹阳，从之出家（二折）。任妻抱了婴孩和任屠的兄弟上山劝任风子回家；任风子坚拒，休离了妻子，摔死了孩儿，否认兄弟，执意出家（三折）。任风子又经受了马丹阳对他的考验：“六贼”来盗马，任风子由他们盗去；被任风子摔死的孩儿持刀来杀他，任风子由孩儿把自己“杀”了。于是，马丹阳率众仙迎任屠赴蓬莱。任风子得“道”了（第四折）——《任风子》演的是神仙度人出家得“道”的故事。

道教，我国自创的宗教，本无出家的规矩。道教之有出家道士，是全真派所为；就此一点，便说明《任风子》这类度化出家的“神仙道化”剧的大量出现，正是元代的产物。中外古今的“宗教迷信”故事，大量的并不是度化出家故事。唯有元代的元曲杂剧，凡出神佛，必是度化；而且并不普度众生，只度原是“仙物”（如吕洞宾所度的铁拐李岳、汉钟离所度的蓝采和等）或是“半仙”（如这里的任风子）等。本来，道教是宣扬治病祛灾驱妖，使信徒在今世即可得福禄寿的“人间”的宗教，到这里，却成了与凡人无干的纯属“神仙度神仙”的事了。这一方面与全真教在元代的特殊地位有关。述说甚繁，略而言之。有说元代“人分十等：一僧、二道、三官、四吏……”，“一僧”指的是喇嘛，他们往往有官衔实职；“二道”主要就是指全真。全真是出家道士，又特重派系，个别授徒。这样，全真道士便成为不官不民、不政不稼、“非朝非野”而拥有相当大的权势的一群特殊人物（神仙）。另一方面，又不能不与作者的身份有关。虽然，剧中被度者有身份很低的屠夫、酒家、艺人，那是作者的一种“虚托”，而他们之原为仙物，却是反映了作者们认为并不是人人可得“道”，唯有极少数原有“仙胎道骨”根柢者才有此分（这里难说没有作者自家寄托在内）。这样，就有了这种“神仙度神仙”的“神仙道化”剧了。

无论中外古今，大凡宗教及宗教故事，其内容必具以下三个方面：一、借人间事演说因果；二、宣扬本教教义，如道教有诵经、符箓、炼丹、养气等法术；三、更重要的是，一切宗教必劝人戒恶修善，如道教有“混元黄帝（老子）五戒、十念”，后来发展到一百八十戒，全真“丘祖龙门派”有特有的二十三条清规等。

然而，这些元人的“神仙道化”剧，一无因果故事，二不宣讲教义，更突出的是，三无劝善戒恶之意，而且剧中神仙简直可以说以“嗜杀为‘道’”！

《任风子》从任风子持刀“杀”马丹阳开始。释家讲究放生，道教“混元五戒”首戒便

是“不得杀生”；杀生尚且不可，况且杀人！奇的是，神仙马丹阳并不以任风子杀人为恶，非但不以为恶，而且，任风子之所以去杀马丹阳，原本就是马神仙作法弄出来的——戏一开始，马丹阳独白即云：“贫道……搅了他买卖，他必然来伤害我性命。”宗教故事都说，神仙菩萨是救苦救难，这里的神仙却是制造灾难。这与任风子是个屠夫并没有关系，非但剧中没有一句劝人莫杀生的话，而且所有元人的“神仙道化”剧都是：天下本无事，神仙捣乱之。如《蓝采和》中艺人蓝采和好端端地在作场献艺，是神仙吕洞宾来恶意捣乱，并作法陷害蓝采和“失了官身，扣打四十”，制造灾难。

更奇的是，马丹阳对付任风子杀人的态度和办法——不是劝导、制止，而是相反，招来神子把任风子“杀”了。任风子杀人是马丹阳弄出来的，然后马丹阳又把任风子杀了，怎么不是神仙以“嗜杀为‘道’”呢？“神仙道化”剧中神仙都要作法杀人，如也是马致远编撰的《吕洞宾三醉岳阳楼》中神仙吕洞宾特地送一把剑给郭马儿，先是教郭马儿平白无故地把妻子杀了，然后吕洞宾又去告郭马儿杀妻。布祸、杀人，都是神仙弄出来的，蓄意把人陷于“恶境头”，坑害他，为的是“点悟”他、“度化”他！

说元曲杂剧中的神仙“嗜杀为‘道’”，实非过分之辞。请看看：任风子的出家悟“道”具体地体现在他干的五件事：休妻、杀子、逐弟和甘心被劫、俯首听杀。后二事固然是最后“功成行满”所必需的，但对任风子来说，毕竟是被动的；而前三件则完全是任风子为决意出家而主动采取的行动，在他主动做了那三事之后，马丹阳说：“此人醒悟了也！”所以，可以认为任风子的“悟道”是在第三折已完成了的（第四折“被杀”乃其“尸解”）。

休妻、杀子、逐弟、弃家，任风子说了：“由你死共死、活后活；我则二则二、一则一。你道是娇妻、幼子和兄弟；我跳出七代，先灵稽首也劝不的！”^①多么坚决。出家者无家，故而休妻、逐弟，还说得过去——其实也未必，出家原是佛教中事，在中国，非但菩萨可以保佑善男信女得佳偶、生贵子，而且菩萨自己也讲究孝敬父母的（如目连）；至于道教，原来就是以“调和阴阳，长生不老，一夫二妻，多子广嗣”为其教旨，就是神仙马丹阳自己，也是有老婆的，所谓“一人得道，鸡犬飞升”，为什么一定要任风子休妻、弃家呢？这且不论，但怎么能把刚满月不久的亲生孩子摔死呢？！这是哪门子“宗教”？无论是佛是道，是正乙还是全真，这里有什么“信”？不管是“清信”还是“迷信”？说《任风子》这类“神仙道化”剧是“鼓吹宗教教义、渲染鬼神迷信”，是不是有点不对头呢？

杀！杀！杀！“道”在残杀之中。马致远教马丹阳在这《任风子》里杀，又教锺离汉在《黄粱梦》里杀，又教吕洞宾在《岳阳楼》里杀；谷子敬则教吕洞宾在《城南柳》里杀；贾仲明又教吕洞宾在《升仙梦》里杀；郑廷玉教布袋和尚在《忍字记》里杀；李寿卿教庄子在《庄周梦》里杀；王晔教周公在《桃花女》里杀。至于灾难、吊打、死亡、阴司、恶鬼（如

① 此句，有的论家断为：“我跳出七代先灵。稽首！也劝不住的”；有失。

《吕洞宾度铁拐李岳》《汉钟离度脱蓝采和》《马丹阳度脱刘行首》等)更为寻常事。这《任风子》中的任风子只一句“魔合罗孩儿谁是谁”，便一撩手竟把无辜的亲生婴儿摔死了，非常之轻描淡写。这种“道”不是太过于残忍了么？！

真正是太残忍了。但是，问题正在这里！世上所有一切：蓄意陷害、恶弄、吊打、休妻、杀子……我们后人觉得残忍的种种，在元人的“神仙道化”剧，却是作为完全肯定的行为，以无比赞扬的笔调写出的。难道马致远等人不知残杀是恶行，或嗜杀为乐？这当然是无法想象的。“道”理何在呢？按我读后的理解，剧中所有那些我们后人觉得残忍的事，如任风子的休妻、杀子、逐弟、弃家等，在作品中即在作者的观念中，也就是在元代当时人的观念中，并不是休妻、杀子的任风子或杀妻的郭马儿等对待妻子、儿女、家人即对待他人的态度，而是对待自己的态度：修“道”者，必须弃绝个人的一切，无妻、无子、无家——休妻、杀妻是为了使自己无妻，杀子是使自己无嗣，“跳出七代”是使自己无家。任风子等人主动采取的那些行动，与他们被陷害遭难、被吊打、衣马被劫去以至被杀等性质是一样的：听凭衣马被劫是弃绝财物，听凭被杀是弃绝生命（这里，并没有“冤冤相报”的因果因素）。试看任风子说的：“林间月下，再谁恋锦被罗帏？”“魔合罗孩儿谁是谁？”“我跳出七代”，直到最后“我几时能够金蝉脱壳，不死呵，几时了？”哪项不是对自己的？如果说残忍，按作品即作者的意思，首先是对自己残忍，也可以说完全在于对自己残忍，必须残忍——所有一切，都可归结到一点：“自残”。

“自残”得“道”；“自残”才能得“道”。实际上，作者是把它们作为一种最高的“道德”境界予以推崇。如果把剧中的任风子、郭马儿和马丹阳、吕洞宾看作作者对现实生活中实际存在的某些人的具体描写和刻画，是不对的^①；他们及他们的行为只是在特定的社会条件下一些作者的某些思想曲折反映的产物。元曲杂剧重曲，这批代言体“神仙道化”剧实际与自抒性散曲中的“道词”是相通的。当然，杂剧与散曲总有所异，任风子总要说几句屠夫的话，郭马儿总要做些酒家的事，如任风子说必须弃绝世人谁不迷爱的“三般事”是“女色、香醪、金玉”，便是任风子的口吻；每部剧中的诸人物具体的行为和形态，会因剧因人而有所异，而其总的内容是一致的，就是所有的神仙都指出必须弃绝的“酒色财气、富贵名利、人我是非”这“三般事”，乃是作者即元代当时人们对人生的概括。

既不演因果，又不宣教义，更不戒恶劝善；见到的是“自残”以求“道”。这与宗教、与迷信有什么关系？“道”者，道也。这里说的到底是道教的“道”还是“人生之道”？

二

如果审视一下，便会发现，“自残”以求“道”，“自残”方可得“道”，它不仅仅在“神仙

^① 当然，对具体作品需作具体分析。如《蓝采和》便不能与《任风子》《岳阳楼》相提并论。

道化”剧中,且贯穿、渗透于其他诸“科”之中。

首先,排列在“杂剧十二科”第二位的是紧挨在“神仙道化”后面的“隐居乐道”。不必赘说,“隐居乐道”剧的主旨很明确:摒弃到手的富贵名利而隐居山林,叫做“安贫乐道”。这个内容在元散曲中极多,占了今可见的散曲的相当大比例,在元曲杂剧中则传留下来的本子并不甚多,具有代表性的是马致远的《太华山陈抟高卧》(以下作《陈抟高卧》)和宫天挺的《严子陵垂钓七里滩》(以下作《子陵垂钓》),有元刊本^①。

陈抟和严光都是历史人物,史书有传。在元曲杂剧,二剧剧情都很简单。《陈抟高卧》是根据宋代传说编写的,说:五代乱世,陈抟因见中原王气而下华山卖卦,遇着流浪汉赵匡胤和郑恩,点出赵是“开基真命”、郑是“五霸诸侯”,并告诉赵匡胤“兴龙之地,莫过汴梁”(首折);赵匡胤做了皇帝,派使者党继恩请陈抟入朝(二折);陈抟入朝接受了“希夷先生”的封号^②,但拒绝官爵(三折);赵匡胤、郑恩欲留陈抟在朝,陈抟不就,回华山归隐(四折)。《子陵垂钓》更为简单:隐居七里滩的严光,在王莽搜杀汉室宗支之时,掩护、窝藏改名金和的刘秀(首折);刘秀做了皇帝,“汉室中兴”,派使臣聘严光为官,严光拒绝(二折);严光入朝祝贺,不愿做官(三折)^③;严光回七里滩(四折)。

剧中陈抟、严光二人视“富贵似浮云”,甘“安贫而隐居”,世称“道德高士”。“道德高士”,也就和神仙差不多了。如陈抟,后来干脆就成为道教中一个大大的神仙,称“陈抟老祖”;虽然,据史籍,他自己好像不承认。现在,在华山下有个玉泉观专门供奉着他。我曾路过那里,去看了一下,见香火颇盛,求祛病消灾和谢恩还愿的布幡绸幅琳琅满目,好像都是农民送的,把他写作“陈潭老祖”。这一段插话,是说明“隐居乐道”和“神仙道化”原是相通的——都是“看破红尘”“逃避现实”(论家语)。或因此,论家们往往把这两“科”合在一起,予以评说,也不是完全没有道理。但是,有的论家根据后世将陈抟变成了神仙,而把《陈抟高卧》划到“神仙道化”剧里去,那显然是不妥的;也不必辩说。《陈抟高卧》《子陵垂钓》两剧,很是相似。马致远任“江浙行省务官”,宫天挺是“钓台书院山长”,两人是否见过面难说。按后世据《录鬼簿》的排列为序,马为“前辈”,其作宜在先,宫则后、迟。如果是这样,则《子陵垂钓》摹仿《陈抟高卧》似甚显。事实如何,也难说,也许正好倒过来:宫天挺年龄未必一定少于马致远,靠不住是《子陵垂钓》作于先,倒是《陈抟高卧》摹仿的《子陵垂钓》。至少从剧中人物看,陈抟是以严光为“模特”而“塑造”的——剧中的陈抟自己说:“我不似出师的孔明、休官的陶令,则(只)待学那钓鱼台下老严(子)陵。”

若按我个人的好恶,我对那些“出了名的‘隐士’”实在没有多大好感。所谓隐,即隐名,隐名与出名原是对立的两端。但奇了,就有人却以“隐”得“名”、“隐”得出“名”;

① 有论家据“天一阁本”《录鬼簿》以为该剧系元“教坊勾管”张国宾(酷贫)所作,大约不对。

② 按史籍,陈抟入朝是宋太宗赵光义时事。杂剧大约为了使故事人物集中些,移到宋太祖赵匡胤身上了。

③ 按史籍,严光无掩护刘秀事,二人系“同游学”关系,亦无严光朝觐事;系汉光武“幸其馆”。

活着时候隐，身后出名倒也罢了，不，他是在生时既居“隐”又同时扬“名”。于是就有了“隐逸名士”一词，“隐”与“名”合二为一了。譬如，敝同乡前辈、名扬古今的林公和靖先生，自负人赞有匡世之才又偏不出来干事；住在使杭州得有“天堂”之美称的西湖的中心最美丽、游人最多的孤山而称“隐”，而且“隐”出了名，门庭车马若市以后也不搬，还“隐”在那里；结交官府、不断接受巨额赐赠，种梅、养鹤，造屋、盖亭，游山、玩水，药童、月舟，而侈言“安贫、乐贫”，这种“清高”，实在令人难以佩服。

人们常说“文如其人，诗如其人”，其实也未必尽然。特别是诗（包括词、曲），又尤其是这种叹一声“富贵浮云”、吟半句“乐山乐水”，自古以来是一种时髦货，并不能都当真。箕踞庙堂，踌躇满志而高唱“我欲乘风归去”者有之；见人金舆玉乘，嫉妒得睛中喷血，乃扭头自诩“脚踏谢公屐，白鹿青崖间”者有之；牵丝攀藤，狗苟蝇营，求充帮闲清客进献“风雅”颂”者有之。以上都是假的，剔开。人间之真隐者，情形也各式各样。当然首先是谁都不知道其名字，隐得无处可寻之士，如《国策》《山海经》《尚书》《易》《乐》等无数佚名古籍的撰者，没法说。按后世知其名的，可大分两类：一类是按其本意并不是不想做官，只是由于客观上各种原因才不做官从而隐居的，一旦客观条件变得他认为可以不再不做官了，便不隐了，如“出师的孔明”，“南阳高卧”时是个隐士，遇着明主刘备便出来做官了，又有据说在“渭滨垂钓”隐到八十岁的姜太公一遇着明主周文王也出来做官了，他二位官做得极大，也做得极其努力；或者原先做着官，后来感到做得不开心了便挂印拂袖，老子不干了，如“休官的陶令”是最出名的了，还有如咱们曲界前辈汤显祖先生等。像以上四位都是真隐者，做官时好好地努力做，隐了便实实在在地隐着。我当然是佩服的。另一类是其主观上本不想做官，也不想出名，管你外界条件如何，横竖不做官。如东汉末“弃金割席”隐居辽东的管宁，魏晋时因患风疾而成名医、作《高士传》的皇甫谧，最突出的恐怕要算王莽、公孙述时代的李业了^①。李业他为了不接受做官被抓坐牢；公孙述请他出来做大官，召了七年，他不就；公孙述派了大鸿胪为专使，一手诰命、一手毒药，对他说：要么做公侯，要么饮毒酒；李业他一仰脖把毒酒喝了，死了。这也不容易。这一类与本题就很有关系了。他们之中最出名的便是严光。

为什么严光会最出名呢？我想是不是由于这个原因：东汉三国及新莽时期，都是社会极不安定的时期，管宁对曹操、李业对王莽与公孙述是不满的、反对的，所以不愿意出来做他们的工具爪牙，李业决定饮毒时有言：“危国不入、乱国不居。亲于其身为不善者，义所不从。”设若他们所处的不是危地乱世而是太平治世，请他们出来做官的不是不善之君而是仁义之君，怎么样呢？便难说了。而严光，则是他老朋友汉光武刘秀请他出来做官，那（剧中“学严子陵”的）陈抟也一样，是他的旧相识宋高祖赵匡胤请他出来做官，他们拒绝了。汉光武、宋高祖是怎么样的皇帝、当时是怎么样的时世呢？

① 李业在汉平帝时曾做过几天官，后来便从此不干了。

还是看剧中文字,陈抟称赵匡胤是“出世圣人生”,“黄河一旦清”,“开基创业圣明君。舜德尧仁。玉帛万国齐来尊。一统乾坤。灭狼烟,息战氛。恩泽及万姓黎民”。严光称汉光武是“拨乱反治”,“好一个圣明的皇帝。能绍前业谓之‘光’,克定祸乱谓之‘武’”^①,“(汉)高祖般性宽洪,文帝般心明圣。可知汉室中兴”。那两个皇帝真正是有道明君啊,且因而出现了太平治世!严光、陈抟,所“抗”的是“太平治世”的“有道明君”之“命”,所以他二人最出名。宫天挺就是这样写严光,马致远也就是这样写陈抟。

所以,对“隐居乐道”此“科”,有论家认为:“以马致远为代表的一些作家,在自己的作品中反映了地主阶级知识分子对当前斗争的消极态度。他对元代的现实极为不满,牢骚满腹,尤其痛感于仕途的断绝,吏治的混乱……他们既不愿迎合权势,卖身投靠,与统治者同流合污,又没有同恶势力斗争的勇气,最后只能走上逃避现实这一条道路。这就是《黄粱梦》《岳阳楼》《任风子》《陈抟高卧》等‘神仙道化’戏和‘隐居乐道’戏产生的社会原因。”^②窃以为这种说法与实际似乎颇不合。因痛感于“仕途断绝”所以写“拒绝功名”的《陈抟高卧》,马致远等岂不成了吃不着葡萄的阿Q型狐狸了?具体作品具体分析,我觉得上引论家的那段话中所说的一些,在“隐居乐道”剧中是找不到踪影的。从本文的角度,这种坚决执着地拒官入隐,对士人来说,也是一种“自残”。

我们好像有一个公式:封建社会是一片黑暗,官吏是个个反动,求功名的都是做反动统治的爪牙,不想做官都多少有点反封建,所以才会有上面那样的评论;其实大未必然。宋太宗、真宗年间世称太平,退一步说,再乱乱不过东汉末年的四分五裂,千百个“隐”得出名的林和靖抵不过一个“出师的孔明”。农者力耕为期丰收,贩者勤运为谋多利,作为古代文人,“学而优则仕”“热心功名”原无可厚非。像剧中的陈抟、严光,既具“文能匡社稷、武可定乾坤”之才,且久怀“救数百载生灵万民”之志,在当今明君登门求贤时,出山“做宰臣”,“似莘野伊尹,扶成汤救万民”,从而使自己“功垂千古,名扬四海”“富比陶朱,贵为将相”,是完全应当的;奈何自废匡世之才、自弃事业之志、自绝功名之途呢?事情的实质何在?即在于“自残”——对陈抟、严光来说,其才废、志弃、途绝,与任风子的失妻、失子、失家难道不是同样性质的摧残?陈抟、严光的有才自废、有志自弃、有途自绝,与任风子有妻休妻、有子杀子、有家出家,难道不同样是一种“自残”?——这里,并不是对待社稷、万民、君王的态度,而是对自己的。摒弃人间一切,“穿部落衣,吃藜藿食”、入山隐居,但求“人之不己知”。把这种行为称之为“乐道”,也就是以“自残”而求“道”,“自残”方可得“道”。

“隐居乐道”的这种“道”,实质上与道教的“道”并不相干(即使陈抟成了神仙),乃是对待人生之“道”的一种“道德观”。虽然这类“厌时弃世,归隐山林”的“乐道”者,也

① “光武”是刘秀死后的谥号,在刘秀当时,并无此称呼,严光何能如此说?此乃戏剧而非史记故也。

② 张庚、郭汉城著《中国戏曲通史·上》,中国戏剧出版社1980年版,第147页。

曾被指斥为“往而不返，乱君臣之大伦”^①，然而，绝对没有疑问，作者及元代当时，甚至直到今日人们还是把他们作为“道德高士”看待的。积极入世，“功名图麒麟，战骨当速朽”是一种道德观；“皇路当清爽，含和吐明庭；时穷节乃见，一一垂丹青”是一种道德观；“进则兼善天下，退则独善其身”是一种道德观；“有权当用，过时作废”“有奶便是娘，厚皮黑心肠”也是一种道德观；这声称“富贵等浮云，山中日月长”的“寸心休劳苦，四体省殷勤，散诞是长生，清闲真道本”也是一种道德观——“人间千古事，松下六盘棋”，是基于把世上一切是非看成为无是非（可言）的世界观，从而消极绝世，摒弃、远离世间一切“人我是非”，但求“道德自我完成”的道德观。

是不是这样呢？

三

不妨再来看看另一“科”——“孝义廉节”。举一个典型的例子：秦简夫的《赵礼让肥》。

《赵礼让肥》，这个故事很有点吓人：更始帝时，天下大乱，赵礼与兄赵孝奉母避难到宜秋山下；赵礼将仅有的一小把米熬成粥汤供奉了母、兄（一折）。赵礼空腹上山挖野菜，被强人马武擒住要杀以为食；赵礼在取得马武批准后回家向母亲告别（二折）。赵礼守信，按时上山请烹受死，赵母、赵孝也赶上山，三人都说自己“肥”，“争死”；马武受了感动放了他们（三折）。东汉立，马武做了大将军，荐赵氏兄弟使一家旌奖诰封（四折）。这部剧能得到什么评价呢？一般地说，评者不多，到评着它，吃的批评就严重了。如有论家说：“秦简夫针对起义农民同元代统治者的武装对抗，苦心孤诣地开出来一个解决封建社会这一主要矛盾的药方。那就是用孝悌忠信等封建道德来感召‘落草’的‘强人’，使他们‘弃暗投明’，向元代统治者投降”；他“提出的解决社会矛盾的办法是反动的”，“代表着元杂剧后期的一种风气”^②。

暂且不评论这种评论。这部戏始宣孝，末述报；其他剧中也有。这部剧使我感到震惊的是两点：一是剧中所描写的饥饿是如此惊人的严重；一是在那“人相食”的战乱年代，有些儒生恪守其（封建）道德信念是如此惊人地执着。

这个戏，题名“让肥”——肥，肉多膘厚，吃起来味道好些——令人毛骨悚然。我国是以农为本的文明古国，如果说人类在其原始野蛮时代有过“人亦肉、信可食”的“习俗”的话，在我国几千年历史上是找不到痕迹的；但是，在古代有几次大荒乱时期，“人

① 《魏书·卷二十一·彭城王传》载：彭城王拓拔勰于魏高祖拓跋宏死后，因感自身权重，惧“谗构”而求退。世宗恪因诏曰：“往而不返，先民诚有之；斯所谓独善其身而乱大伦者，山林之士耳。贤人君子则不然也。”

② 张庚、郭汉城著《中国戏曲通史·上》，中国戏剧出版社1980年版，第150页。

相食”的记载却屡见于史籍。《赵礼让肥》写的便是那几个时期之一的王莽、更始时期的事。赵孝、赵礼、马武都是《后汉书》上有传的人物。《赵孝传》说：“……及天下乱，人相食。孝弟礼为饿贼所得；孝闻之，即自缚诣贼，曰：‘礼久饿、羸瘦，不如孝肥、饱。’贼大惊，并放之，谓曰：‘可且归，更持米糒来。’孝求不能得，复往报贼，愿就烹。众异之，遂不害。”由此得名，后来，赵孝、赵礼都做了东汉的官。上引史籍中的“饿贼”并非就是马武，赵氏兄弟做官也非马武所荐；虽然马武曾做过“饿贼”，也许也曾“烹人而食”。秦简夫将他们捏在一起加以改编成了这部剧。一开始，便是可怕的饥谨：“家家上树把槐芽掐，村村沿道将榆皮刮。”赵氏是曾被“朝中三请”的上等人家，尚且挖野菜求活，更有多少艰难比他们更甚的：“不冻杀多应饿死，眼见的山林下，可怜身死野人家。”赵礼遇着了马武，当然认为他是“贼盗”，但是对马武（非一般打劫强掠）的杀人以食行为既一无惊诧，且毫无指责之辞。这说明在作者的观念中，剧中马武等强人是史载的“饿贼”，同时也是剧中所描写的时代饥饿已严重到“人相食”，严重到对“人相食已不以为怪”的地步——因饥饿而为“贼”，赤地千里，饿殍遍野，家家绝粮，有子的“良民”“易子而炊”，铤而走险为“贼”者则“杀人为食”。事实上，王莽、更始时期的全国大起义及大动乱的下江、新市、绿林、铜马、赤眉等队伍中，绝大多数是遭“七丧”而受“七死”所余的饥民，即“饿贼”。如果承认这一点，那么，正因为、也只有因为史上的“饿贼”、剧中的马武是“饿贼”，他们才可能被“让肥”的行动所“感动”——这是史实，并不是作者胡编出来的说教。剧中的描写反映出来的正是那种情景——可怕的饥谨！

这部剧，对赵氏一家是赞扬的，对马武，始无所贬而终于褒；如果说该剧有所非议的话，则作者是将当时的年荒世乱、百姓饥贫与“财主、官员、富豪”们“朝朝饮宴、夜夜欢娱”的“矜夸，豪华”相并写。虽然对富贵豪奢的谴责只是几句言辞，并无具体揭露和反抗，但仍是明确的——将作者对马武的无所指责相对来看，则更为明显。

作者秦简夫，据修订于元至正五年（1345）以后的《录鬼簿》云：“近岁来杭回”，知他是元中后期的杭州人。元代，自泰定（1324—1328）以下，宫廷多变，灾祸迭起，四方反元的“强人”日炽，元统治瓦解之势已成；至正八年（1348）以后，江浙已渐入起义军方国珍、张士诚、朱元璋之手，导致1368年蒙古在中国统治的结束和明朝的建立。秦简夫作剧五，今存三，都是“孝义廉节”。这《赵礼让肥》中的马武，从做强人，造王莽、更始的反，而成为改朝换代“拨乱反治”的汉光武的开国元勋。如果说这部“元后期”杭人秦简夫作的《赵礼让肥》是“针对起义农民对元代统治者的武装对抗”的“借古喻今”之作的话，我们由于不知秦简夫写作的具体年代和创作动机，当然不能说它一定是“为明朝统治者鼓吹”，但是恐怕很难说它一定是“用封建道德来感召‘落草’的‘强人’，向元代统治者投降”。

其实，“孝义廉节”剧的作者未必一定有直接“针对元代社会矛盾提出解决办法”的创作动机。秦简夫的三部剧作——《贤陶母剪发待宾》《东堂老劝破家子弟》和这部

《赵礼让肥》都并不与政局、政治斗争直接相牵连，而在于宣述“孔子门徒”的“为人之道”。《赵礼让肥》的寄意主要是、也只是宣扬儒家提倡的孝友信义的“古风”“道德”。

这便是该剧使我觉得震惊的第二点：在那“人相食”的年代，有些儒生恪守其道德的信念竟如此执着！从这个角度看，上述的饥饿和赵礼的被擒，只是为表现赵氏一家的孝友信义提供的背景罢了。这部戏，一开始是写赵礼的孝，“分粥”这个情节是作者编出来的，却写得很好；不赘。再一个情节就是“让肥”，这个主要情节，异常突出地表现了赵氏母子三人奉行孝友信义的态度。不能不使人考虑：这种事是可能的么？但是，也许令今人不可思议的或评论者不愿相信的“让肥”行为，在当时似乎并非少数。至少在《后汉书·卷六十九》中，附在《赵孝传》后的就有三拨：王琳“年十余岁，丧父母，……守冢庐，弟季出遇赤眉，将为所哺；琳自缚请先季死，贼矜而放遣”；魏谭“为饥寇所获，等辈数十人，皆束缚以次当烹……贼有夷长公，特哀念谭，密解其缚，语曰：‘汝曹皆应就食，急，从此去。’对曰：‘谭……得遗馀，余人皆茹草莱，不如食我。’长公义之，相晓赦遣，并得俱免”；“齐国儿萌子明、梁郡车成子威，二人（之）兄弟并见执于赤眉，将食之；萌、成叩头，乞以身代，贼亦哀而两释矣”。又有专为之立传的：淳于恭，其“兄崇，将为盗所烹，恭请代，得与俱免”；又有该卷首传的刘平，其“弟仲为贼所杀。仲遗腹女始一岁，平抱仲女而弃其子，与母俱匿野泽中。平朝出求食，逢饥贼，将烹（之）。平叩头曰：‘今日为老母求菜，老母待旷为命；愿得先归食母，毕，还就死。’因涕泣。贼见其至诚哀而遣之。平还，既食母讫，因白曰：‘属与贼期，义不可欺。’遂还诣贼。众大惊，相谓曰：‘尝闻烈士，乃今见之！子去矣，吾不忍食子！’于是得全”。剧中赵礼告假一段大约就是据此编写的。《后汉书》中所载的只是知名于世的少数，当还有许多未为人知或未列名于史的。当时的具体情形，后世难以得见；但是，事实上，像史载的刘平，杀他一个就是死祖孙三人；剧中赵母、赵孝赶上山，与赵礼抱成一团，三人“让肥争死”，也同样因为是杀一人则必死全家；那些“强人”面对这种情景（在当时应当是相当普遍的），怎么样？他们也是饥民哪！引起像剧中的马武的自省感慨：“马武也！你寻思波：你家中也有一爹二娘三兄四弟五姐六妹，知他们死在谁人剑锋之下，填于草野沟壑之中？！……罢！罢！罢！”似乎是应当可以想象和理解的。说是作者“苦心孤诣地”为元代统治者“开药方”，要起义农民“向元代统治者投降”云云，未免责之失苛了。

所以，冷静地即按“当时实际情况可能会是怎么样”去想，史籍上、剧作中的“让肥”行为未必一定是完全出于“孝义廉节”。真正体现出“信义”的，是史籍上的赵孝、刘平、剧中的赵礼，即已脱“饿贼”强人之手，又自动地“诣贼”请烹受死——此方是“点睛”处——亦所以剧中的赵礼夺了史籍上赵孝之席。莫论这事是否“历史真实”，史籍上有载、剧作是这般写了，我们不能不承认这是出于对“信义”这种道德信念的恪守。

对这种道德观的评价，另作别论。这里想说的是，我们通过剧中赵礼、通过该剧、通过“孝义廉节”剧所能看到的剧作家们对那种“道德”的态度。

马武(当时)是个强人贼盗,是杀人越货的恶人,杀人以食是罪恶,这些,赵礼清楚不清楚?清楚得很。自己那样恶死有没有价值?没有。对人对己对社会有没有好处?没有。这些,赵礼明白不明白?明白得很。那么,赵礼的主动去请烹受死,是一种什么行为呢?当然是一种“自残”。为什么甘心“自残”?为了恪守信义“道德”,也就是为得“道”而“自残”。这里的“道”——你是否恪守“信义”、是否具有这种“道德”,与人间、世事的是非、善恶等,全然没有关系。明知这种“自残”行为是成恶、既害己又损人,但为了恪守这种人生之“道”的“道德”信念也必须去做。也就是,这种“自残——得‘道’”,是无视人间一切真善美、假恶丑,但求“道德自我完成”的道德观。^①

四

以上,是不是可以说,在“神仙道化”“隐居乐道”“孝义廉节”中,都有一种“自残——得‘道’”的道德观贯串或渗透其内呢?

这种“自残——得‘道’”,与我们通常说的“牺牲”,在性质上是不同的。这也不必多说。牺牲,即使是最低标准的牺牲,也必有其对客观事物的是非得失观,将其所以为“是”及其所以为“非”施之于客观事物,甘以自身之“失”为他人之有所“得”,是谓之牺牲。而这种“自残——得‘道’”呢?我觉得比佛教“本生故事”中“尸毗王自割救鹰鸽”^②更无“是非”,比被批评为“惨无人道”的《小张屠焚儿救母》^③更无“善恶”观。任风子弃家、杀子又俯首受杀,陈抟的自废绝世,赵礼的请烹受死,有什么“是非”“善恶”可言?他们是“失”了,以至自己甘愿失去生命,而谁有所“得”呢?有的,也是他们自己,“得”了“道”。所以说,它是一种“人间无是非,吾生当守道”的“道德自我完成”。

但是,这么说那么说,都是我们这些后人对古代剧作家及其剧作的看法。在剧作家自身,是什么思想使然的呢?这确实不大好理解。

元曲,杂剧与乐府(散曲)相通。“十二科”中,散曲色彩即作者自我意识色彩最浓的,是最“没戏”的“隐居乐道”。我们尽可以根据马致远的《叹世》《悟迷》《恬退》《野兴》等散曲,白朴的《知己》《饮》《渔夫》等散曲,编写一下,成为《马致远野兴醉东篱》和《饮兰谷白朴知己》杂剧,是颇不大费难的。所以,从“隐居乐道”,或可窥探作者思想的一二。

① 虽然剧中的赵氏家人终于没被马武烹食,赵氏一家且因此得眷闻达于汉武,但这与赵礼“请烹受死”的初衷无关,不必纠缠。

② 佛教“本生故事”之一:有鸽被饿鹰所逐,投尸毗王之怀。不食鸽则鹰死,食鸽则鸽死。王乃割己肉以救鹰、鸽;肉尽而半足。乃投身于秤方与鸽相衡。天地震动,天神降临,王复全身。

③ 元无名氏作元曲杂剧:小张屠为治母疾,倾资购药;商人王员外以假药付之,张母益病。张乃至东岳庙,将三岁孩子作“一炷香”焚了。神使将张子送回,而取王员外之子投火池。

“隐居乐道”剧里有些话，很可以想一想。陈抟在真心诚意地歌颂了宋高祖“开基创业圣明君”之后，说：“海岳归明主，巢由作外臣”，“天下已归汉，山中犹避秦”；严光对“贤明皇帝”汉光武说得更干脆：“你也不是我的君，我也不是你的卿！”皇帝确是明君，但是你不是“我”的君；我生活在你成为明君的时代，但是“我”不是你的“臣”，所以“我”的才不（愿）为你所使，你给的功名同“我”没有什么干系。这当然未必是历史上“真实”的陈抟、严光的实际生活状况和实际思想状态；是不是马致远、宫天挺的实际生活状况？当然也不是的。马致远、宫天挺都是元朝的官员，一个是“江浙行省务官”、一个是“钓台学院山长”（相当于今日厅局一级至少是处级，再下便是“吏”不是“官”了），怎么能是“不君不臣”的隐者呢？是不是他们实际思想状态，难说一定；但，总是他们的某种思想情绪的反映吧。

仔细读读二剧，这里面有三点：

一、严光、陈抟是“不君不臣”的隐者。

二、严光、陈抟以隐表明其“不君不臣”，此二人之以隐表明其“不君不臣”，先是针对乱世的——陈抟一出场，说自己“因见五代间朝梁暮晋，天下纷纷，（故）隐居太华山中”。因避乱世而居隐，这不稀奇。稀奇的是，严光、陈抟之“不君不臣”，是针对、主要是针对治世明君汉光武、宋太祖的——“逢着圣明君，以此入山来访道修真”——真命治世了，因此入隐了。这是怎么回事？这是一回事——在严光、陈抟观念中，乱世治世、昏君明君是一回事。所以对王莽、更始、五代梁晋，他们是“不君不臣”；对汉光武、宋太祖，他们也是“不君不臣”。

三、为什么乱世治世、昏君明君会是一回事呢？乱世不用说，当然是“世路干戈、生灵涂炭”“天摧地塌、国破家亡”，不可作为；治世呢？同样，“禄重官高，衡是祸害。凤阁龙楼，包着成败”，“臣事君以忠，君使臣以礼，呀！便是死无藏身之地，敢向云阳市血染朝衣”，“人间千古事，松下一盘棋”，几千年历史，改朝换代，“九经三书文史册，压着一千场国破山河改”；无论乱世治世，即使所谓的“舜殿尧阶”，无不是“十万丈风波是非海”，不论你做谁家的臣卿，都必不免被卷入那些“祸害、成败”之中。所以，不论在乱世治世、对昏君明君，都只有做个“不君不臣”之人，方可能“跳出十万丈风波是非海”。

这，便叫做“知‘道’”。“得即失、是即非。”酒色财气、富贵名利，皆“得”亦即“失”——终陷于“人我是非”、“臣忠君礼”等“十万丈风波海”之内。所以，求“道”必须摒弃一切，自觉地弃绝一切“得”与“是”，方能摆脱一切“失”及“非”——此谓之“得‘道’”——“失”即“得”，全“失”乃达大“得”。得者，德也；故曰“道德”。

所以，马致远笔下的一个屠夫俗子任风子会把自己出家说成是“张子房休官弃职，陶渊明归去来兮”，“挣挫出虎狼丛”；秦简夫笔下的赵礼按时“销假”请烹受死时说“由你将我身躯子七事子开；由你将我心肝一件件摘。我‘道’来、我‘道’来；除死呵无大灾”，会与严光、陈抟一般的口吻。

这种把“人间千古”变迁都看作是是无是非的蛮触相争、鸡虫得失的看法,是自古就有的;(第一个)集大成的是庄子。避世弃世,不仅避弃乱世而且避弃治世,蔑视攻击治世圣人的说法,也是自古就有的,(头一名)也就是庄子,譬如《庄子》中“圣人不死、大盗不止”的理论和其中巢父、许由等人“不君不臣”的行为^①。作为一种古代的哲学思想,庄子思想在某些方面的深刻性远超过其同时代的儒、老、墨、杨,其思想曾经渗透在古今许多思想家和文艺家的思想之中;但是,如果用来对待、处理事物,它是荒诞的,实际上是不可能的。所以,虽然人们往往鲁鱼亥豕地将“老庄”视为一事,事实上,老子的“无为而治”曾为历史上某些时期的统治者用为其施政之道,而庄子只好做个神仙。

庄子思想,是在特殊历史条件下某些别具心肝怀抱的人们某些思想的反映。马致远等人在剧作中所反映出来的这些思想,当然有庄子、魏晋“清谈”等思想的历史积累和影响因素,同时也有马致远等人自身的原故。

我们对元曲作者等文人,往往是如下的认识:“在元代,蒙古统治者对文人根本不重视,……不但把各民族依贵贱分为四等,而且还依据身份职业,把人强分为十级。在这十级中,文人被贬到了最低下的地位。……读书人遭到如此卑视,这是历史上其他朝代所没有过的。同时,读书人的进身之阶——科举,在元代也基本上被杜绝了。在这种情况下的元代知识分子中,不少人悲观失望走到消极颓废的道路上去;但也有很多怀抱着不平之气,倾向于被压迫人民一边……”对“在元代知识分子中很有代表性的”马致远,则认为“总的说来,马致远在青年时期,曾热衷于仕进(曾写诗‘献上龙楼’),但……对于元代统治者的野蛮的民族压迫是不满的,后来虽然也做了一个不大的官,可能在那样时代的官场中,也是很不顺心的。从此以后,他就自以为大彻大悟,认为命由天定,人力无法挽回,终于‘看破红尘’遁入极端消极的全真道教,把一点不平之气也消磨干净了”^②。这样的看法,似乎粗疏了些。

蒙元的确将人分四等,但并不全按民族分:一等蒙古,二等色目,三等“汉人”——原金臣民中的汉人,末等“南人”——原宋臣民,当然也是汉人。马致远为“汉人”之属,并不最低,所以在元灭南宋后,马致远便能到全国最富庶的、故宋京畿之地的江浙来做“行省务官”;纵使不是飞黄腾达,也不能说是“仕进无门、落拓潦倒”吧。即如终身不仕的白朴——他也是个“汉人”,好像比马致远更具代表性,他虽然没有“神仙道化”、“隐居乐道”剧留下来,但据其散曲,其追求“巢(父)许(由)遁迹”更是明显。他也不是“仕途断绝”之人,他的弟弟白恬在“江南行(御史)台”干事,更直接的是:极为显赫的宰相史天泽多次保荐白朴,要他出仕,是他不愿干,并不是他没有机会做官。其实,文士的

① 《庄子》里说:许由的才能比尧大得多,好比太阳光与燭火。尧请许由出来做天子,许由不听;请他做“九州长”,许由觉得尧的话玷污了他,跑到河边去洗耳朵。巢父来饮牛,听许由说了,认为洗过听了那种话的耳朵的水,连牛都不能喝,急忙牵了牛逃离许由,到上游去饮牛。

② 张庚、郭汉城著《中国戏曲通史·上》,中国戏剧出版社1980年版,第99、100、211、212页。

弃投隐达，并不能完全纳入社会等级框框，不能完全用功名利禄去解释，文士自有文士的情趣怀抱、追求和圈子。如贯云石是“色目人”，等级不可谓低；文武全才，年纪轻轻，便当了两淮万户府首长；武，带兵镇永州，文，拜翰林学士中奉大夫，地位不可谓不高；忽然“喟然叹曰‘辞尊居卑，昔贤之所尚也’”，顿时撒手不干了，跑到杭州西湖“卖药”，“诡姓名、改服色，人无有识之者”，一时成为地位最高的散曲家——其实，当时（北）曲界，贯云石算得上是“乐府协会主席”（“曲状元”）。以上是一种情况。另一种如程巨夫、赵孟頫皆元初“南人”，而蒙极宠，位至学士、御史、光禄大夫，赵孟頫也可以算是个曲家；又有“南人”杨梓，做到（故宋京师）杭州府总管，据说也是位曲家，写过三部杂剧。以上两个方面，都是具有代表性的。当然，元代民族压迫、残暴统治是存在的，也很严重，就以有大批“杀！杀！杀！”的“神仙道化”剧、“天下已归汉，山中犹避秦”的“隐居乐道”剧和“让肥、焚儿，死生交”的“孝义廉节”剧出现，可知那时的社会秩序无论如何也好不到哪里去。眼下有一些论家说，元代统治好得不得了，宽宏大量，天下大治，忽必烈是“古今天下第一帝”云云，实在令人难以置辞。我的意思是说，单据“民族压迫”、“人分十等”及以一般的文人“仕途断绝”去理解马致远等，恐怕是不够的。

我们可能需要充分考虑以下基本情况。

元朝，是一个很特殊的时期。简单地说，有三条：

一、蒙古统治者在当时算是落后野蛮，但竟以其落后野蛮先后“灭国四十”，消灭了政治、经济、文化、人口数都强于他的女真金，又消灭了比金更文明、国力更盛、人口超其数十倍、有几千年文化积累的汉宋。

二、蒙古（元）以此结束了150年的分裂而“一统乾坤”；岂但中国而已，而且地跨欧亚，“万国来尊”。《陈抟高卧》中那段话（见上引）对赵匡胤是用不上的，请与马致远散曲【粉蝶儿】“至治华夷”对看便知。“大元洪福与天齐”，其势无坚不摧，其力无所不及，其统治无可动摇，这对当时所有人来说都是绝对的。蒙元的强大伟盛极大地超过了几千年来人们所能知道和所能想象的极限，是当时全世界唯一的、自古至今地域最广大的“超级大国”。

三、这个现实的（突然）出现，对当时所有的人们来说又是不可思议的，包括蒙古统治者自己。我以为，在那时，人们的思想水平极大地落后于生活实际。没有任何人能够产生出与强盛和庞大得不可想象的蒙古帝国相适应的思想（以至不久蒙古统治者即因无法驾驭而分崩离析；代元的明统治者不曾有过超出元版图的想法；以至明代修的《元史》竟完全无法反映蒙古盛世的图貌）。

那样现状下的人们，尤其是亲身经历、参与了这样的巨变的人们，会出现怎样的思想情绪呢？我们完全无法想象；但是我们又不得不去想象。我觉得（似乎应当是），那时有思想的、以汉文化的历史积累熏陶出来的文人，好像全懵了；或者说，他们对眼前出现的事实，一方面是“不可思议”，同时又不得不承认它确为事实，思想上陷于一种大

迷惘的境地。

也许,这样才能理解马致远等人的思想状态。马致远所代表的是当时的一种“时代心情”。

所谓“前期”元曲家,都是“南下”的“北人”,少数是畏吾儿“色目”,个别“南人”,绝大多数是“汉人”,即马致远等人。马致远等人,他们的祖宗本是汉宋之族;他们的父祖家族是金朝的臣民——金朝在一百多年的过程中,早已汉化,事实上,金朝其皇室固为女真,而其臣民,到金后期,汉与女真两民族之间隔阂已不甚大;而金辖下的“汉人”与宋之汉人原是血肉同胞。“汉人”白朴、马致远等人的父辈,以金为“故国”是可以理解的。金与蒙古,战争数十年,为蒙古所灭,其过程甚是惨烈。白、马父辈遭遇的国亡、家破、身死或沦为辱臣,对白、马的思想情绪能无深刻的影响?马致远等人却又随蒙古军队,参与了或至少亲见了蒙元灭宋的过程。伟大的胜利和巨大的悲惨,也许给他们思想上以更大的冲击。他们是“汉人”,是传统汉文化熏陶的文人,如果金被灭亡时,他们所感到的是“国”灭,宋之灭亡,对他们来说则(与宋人一样)是种族的沦丧——从这个角度说,宋是当时汉人的“祖族”“故国”;他们自身却参与了、至少是亲见了灭亡汉宋的战争,残杀汉宋臣民的行动、接受汉宋皇帝的投降、绝宋宗庙、毁汉社稷,又残暴地欺压残杀“南人”……在参与欢庆“大元洪福与天齐”伟大胜利的同时,能没有一种“惶惑”感么?即使自己没有动手,作为大元的臣卿、官吏,不是帮忙也是帮闲;即使不是元的官吏(如白朴),至少也是比“南人”高一等的“汉人”,高临于“南人”之上的。马致远等既是“亡国奴”,又是胜利的官员、统治集团中的一员,为消灭其“故国”的统治者毁其祖宗社稷、镇压其同族而服务着。我想,马致远等之所以都不是大官,也许并不在于他们的仕途被“断绝”,而是在那种情势下爬上大官的,也就没有心肠写这类曲子了。

但是,大元确实成为“万国尊”了,强盛得不可思议!堂堂大元,对马致远等人来说,不是一种认识或意识,而是丝毫无可怀疑的事实和他每天要“画卯、看例、议事”为其服务的生活实际。

对此堂堂大元,马致远是不是可能有所不满或反对呢?不,这也是不可思议的。元灭金前、灭宋前,对马致远他们(也许包括白朴)来说是“乱世”,是“天下纷纷,生灵涂炭”“天摧地塌,国破家亡”;而眼下则是“寰海清夷,太平朝世”。这也无可置疑。

“人间千古事”,几十年间的两次巨变,眼前的一切,何处觅“是非”?怎样论“得失”?设身处地想一想,对当时有思想、有是非观者如马致远等人来说,“人间千古事”还有什么是非可言?!不单单是是非颠倒,而是无可论是非;正因为他们有强烈的是非观,乃觉得人间无是非。马致远等产生这种思想情绪,我觉得是可以理解的。这与庄子在他那个时代产生“窃钩者诛,窃国者为诸侯——诸侯之国,仁义存焉”的看法,可以理解为同样的。这样,也许可以理解马致远为什么会一方面有“献上龙楼”之诗,一方面有悟迷、恬退之道词了,这两方面在马致远都是他的思想的反映,并不必判为前期和

后期,它们并不矛盾——正因为“八方齐贺当今帝”“大元洪福与天齐”,所以才“不管人间事”“高枕上梦随蝶去了”。

这样,庶几可以理解为什么马致远选择陈抟为题材而作《陈抟高卧》,叫陈抟只因“逢着圣明主”,“入山来修真”,在“天下已归汉”之时,做个“山中避秦”人了。

五

马致远(宫天挺、白朴、秦简夫等人)这种心情,在当时是一种“时代心情”。从这个角度说,借“隐居乐道”剧中的严光、陈抟之口说出的:“逢着圣明主,以此入山来”,“天下已归汉,山中犹避秦”,“你也不是我的君,我也不是你的卿”,“我则知十年前共饮的旧知交,谁认的甚么中兴汉光武”,“臣事君以忠,君使臣以礼,呀!便是死无葬身之地”,“舜殿尧阶,十万丈风波是非海”,等等,对一统乾坤的元统治的否定,远为《窦娥冤》的骂天怨地所不及,不但在用语的直接和大胆,更在内在思想的深刻度(而窦娥的骂天怨地则不能不显得空泛、浅薄)。它,在当时是一种“社会心理和情绪”——人间无是非,“自残”以求“道”,是有是非观的士人、文人的“人生之‘道’”。我们可以看到它渗透于无数散曲、许多剧作之中。

马致远《汉宫秋》中汉元帝遣嫁王嫱。尤其是王昭君的“和番”,说不情愿,她自己说是“情愿”的;为什么?为了使单于满意,“得息刀兵”,那为什么到汉番交界处却跳江死了呢?马致远是知道王昭君并不曾这样死的,有其散曲为证^①。为什么在杂剧中的王昭君会是那样?——这是“杂剧第三科”——“披袍秉笏”即“君臣杂剧”中的一例。

纪君祥《赵氏孤儿》,写了两个“义士”的死。一个是公孙杵臼,他与赵、屠岸两家原俱无恩怨,而冒认藏孤,自撞阶而死,这或者说是为“义”,也说得过去。那韩厥呢?在剧中,他原是“屠岸贾门下人”,论“忠”当杀孤,论“义”要救孤,两者不可得兼,他救了孤,却自杀了,为什么?与其说是为了“信”,教携孤的程婴放心,不如说是他以自尽——“自残”以全自身之“道”——以抱未“忠”之愧。至于程婴,元刊本仅四折,赵孤未报冤,全剧似未结束,程婴也不见结果,明刊本有第五折,程婴受封;然而,按我的想法,如果在元代,该剧真曾经演出的话,程婴也该自杀以报韩厥和公孙。——这是第三科“忠臣烈士”中的一例。再举一例:

狄君厚的《火烧介子推》,介子推有大功于重耳,而到重耳当了晋文公(遍封群臣,唯忘了封他),介子推便听从母言:“一世之荣,不如万载之名”,入山,甘愿被烧死,也不出来做官。这也是一个避治世明君而归隐的人,或者可以将它归于“逐臣孤子”科。即

^① 马致远《【四块玉】紫芝路》:“雁北飞,人南望。抛闪煞明妃也汉君王。小单于把盏呀刺刺唱。青草畔有收酪牛,黑河边有扇尾羊。他只是,思故乡。”

如《窦娥冤》中的窦娥，她始于甘愿被卖，继而安心守寡，终于自诬受戮：其中是不是也可以看到“‘自残’以求‘道’”的踪影呢？

.....

其实，这种心情，也不仅元代有，凡对世事觉得迷惘难解，都会有这种心情。如唐白居易，在其做官之初，观刈麦而自愧俸禄，那时他只是一个小官；到他做了大官，世事看多了、看深了，一方面踌躇满志，身为太子师、“将相是门生”，一方面慨然“麒麟为醢龙为醢，何似泥中曳尾龟”（用《庄子》语为典），向佛修庙起来。如明汤显祖，在理政、轻赋、勤农、射虎、办学、纵囚等施其才能，颇得政绩之时，突然挂印回家，写他的《南柯》《邯郸》，“神仙道化”去也。

.....

我们怎么能责之过苛呢？

其实，这种影响在文艺作品中，到后世或现今也未必尽已销然。说来太长，这篇散记已经够长了，就此打住吧。

昆曲“清唱”与“剧唱”之关系考*

苏州科技学院人文学院 鲍开恺

摘要:“清唱”与“剧唱”是昆曲史上长期并存的两种曲唱形式,在求同存异中共同推进昆曲的发展。自魏良辅改良昆山腔以来,“清唱”便自有一套理论规范,并与“剧唱”在形式和风格上存在颇多不同。至清代中期,“清唱”与“剧唱”日益壁垒分明。《纳书楹曲谱》集中体现了“清唱”的特点与“清唱”理论的成熟。及至晚清民初,随着昆曲的衰落,曲学观念日趋理性与成熟。曲家与艺人更频繁地协作,“清唱”与“剧唱”逐渐取长补短,相互融合。

关键词:昆曲 清唱 剧唱 工尺谱

在中国戏曲史上,文人参与戏曲演唱和演出的活动历来屡见不鲜。早在元杂剧盛行之时,著名的戏曲作家关汉卿即曾在【南吕·一枝花】《不伏老》中自称“会插科、会歌舞”,表达对戏曲演唱与表演的酷爱。又如,钟嗣成《录鬼簿》记载戏曲家周文质“能歌舞,明曲调,谐音律”,是编剧、唱曲、表演三者兼长的全才。再如,《录鬼簿续编》载元代散曲家金文石“幼年从名姬顺时秀歌唱。其音、调清巧,无毫厘之差,节奏抑扬,或过之。及作乐府,名公大夫、伶伦等辈,举皆叹服”。在这里,值得注意的有两点:第一,金文石虽为文人身份,但学习唱曲师从当时的名伶顺时秀,因此,其曲唱的风格必然与艺人一致;第二,与关汉卿、周文质不同,金文石只唱不演,类似于后世文人的“清唱”。但在元代,文人参与戏曲演唱和表演往往只是兴之所至。尽管文人比艺人更深谙曲律,但两者在曲唱的观念和艺术标准上并无明显差异。

一 昆曲“清唱”概念的提出与发展

明代中期,在昆曲成熟之初,明确提出“清唱”概念并在理论上加以具体规范的,是改良昆山腔、被后世尊为“曲圣”的戏曲家魏良辅。其《南词引正》有云:

* 项目基金:本文系作者主持的教育部人文社科青年基金项目《晚清民国昆曲戏宫谱研究》(项目批准号:11YJC760001)阶段性成果。

清唱谓之“冷唱”，不比戏曲。戏曲藉锣鼓之势，有躲闪省力，知者辨之。^①

魏良辅指出：“清唱”与戏场上艺人的“剧唱”并不完全相同，而是一个相对独立的曲唱概念，它自有一套比较完整的理论系统。“清唱”即不化装的坐唱，由于不需要顾及身段表演，曲唱者把所有的精力都集中在“唱”的质量上，故而比“剧唱”更讲究声律的尽善尽美。在《南词引正》一书中，魏良辅从咬字、四声、行腔、板眼等诸多方面对“清唱”提出了各种具体而微的要求。同时，魏良辅认为，文人从事“清唱”，既有优势，也难免存在劣势：

士夫唱不比惯家，要怨。听字到腔不到也罢，板眼正腔不满也罢，意而已，不可求全。^②

魏良辅认为，规范性是文人“清唱”的首要标准，而音色悦耳、气息把握等则非文人之所长，不能过于苛求。《南词引正》是阐述昆曲“清唱”的第一部完备的理论著作。

继魏良辅之后，进一步阐发昆曲“清唱”理论的，是明代中后期的戏曲理论家沈宠绥。他在《度曲须知》中高度评价魏良辅对昆曲“清唱”的贡献：

嘉隆间，有豫章魏良辅者，流寓娄东、鹿城之间，生而审音，愤南曲之讹陋也，尽洗乖声，别开堂奥，调用水磨，拍捱冷板，声则平、上、去、入之婉协，字则头、腹、尾音之毕匀，功深镕琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细。所度之曲，则皆《折梅逢使》《昨夜春归》诸名笔；采之传奇，则有“拜星月”“花阴夜静”等词。要皆别有唱法，绝非戏场声口，腔曰“昆腔”，曲名“时曲”，声场稟为曲圣，后世依为鼻祖。^③

沈宠绥肯定了魏良辅的“清唱”理论对四声、拍板、腔调的讲究和对字头、字腹、字尾的细致处理，称赞这样的演唱标准“绝非戏场声口”，这表明当时的“清唱”与戏场之“剧唱”已经有明显的区别。同时，沈宠绥又在魏良辅的概念上补充了两点。一是“气无烟火”，也就是曲唱时的一种整体精神格调：气定神闲，追求高雅脱俗的品位，而不是卖弄嗓子。这就对曲唱者的自身素养提出了更高的要求。二是“清唱”的曲目，无论散曲或剧曲，都精心选择曲词优美、音律和谐的上乘之作。这又需要曲唱者在熟谙律吕的基础上具备一定的文学鉴赏能力。《度曲须知》又云：

从来词家只管得上半字面，而下半字面，须关唱家收拾得好。盖以骚人墨士，虽甚娴律吕，不过谱厘平仄，调析宫商，俾征歌度曲者，抑扬谐节，无至唇拗嗓，此上半字面，填词者所得纠正者也。若乃下半字面，工夫全在收音，音路稍伪，便成

① 魏良辅著《南词引正》，引自俞为民、孙蓉蓉《历代曲话汇编·明代编》（第一集），黄山书社2006年版，第526页。

② 同上。

③ 沈宠绥著《度曲须知》，引自俞为民、孙蓉蓉《历代曲话汇编·明代编》（第二集），黄山书社2006年版，第622页。

别字。^①

所谓的“上半字面”，即字声。曲作者必须熟悉曲中每一个字的四声、阴阳，遵循填曲规律，追求声律和谐。而“下半字面”，则是指演唱时对字音的处理，尤其是字尾的收音，必须收得清晰、干净，因为这不仅关系到演唱的动听，而且关系到字音的准确性。沈宠绥指出了“词家”和“唱家”各自的分工，并对那些收音不讲究的唱家提出了批评。如果能够兼有词家的理论水平和唱家的字正腔圆，便可达到“上半字面”与“下半字面”兼美的境界。

自此，我们看到，昆曲的“清唱”理论在形成初期，便要求曲唱者本人熟悉曲情、精通曲律、严格遵守曲唱的规范性。由于魏良辅本人是一位兼有艺人与文人双重身份的曲师，其《南词引正》是对一般演唱规律的理论提升，尚可被大众所接受和理解。而发展到沈宠绥，对曲唱者文化修养的要求进一步提高，一般艺人和普通市井的水平已经难以企及了。因此，“清唱”渐渐脱离普通观众，成为文人雅士的专利。这也成为昆曲“清唱”之不同于“剧唱”的另一个重要特点。

在昆山腔盛行之初，昆曲“清唱”已经成为昆曲传播的重要方式，受到越来越多人的欢迎。清代胡彦颖为徐大椿《乐府传声》作序，有云：“自元以来，有北曲，有南曲，而善歌者首推三吴。南曲习于南耳，故视北曲尤为盛行，然明之中叶以后，于南曲刻意求工，别为‘清曲’，渐非元人之旧。”^②可见，到了明代中后期，这种“刻意求工”的清曲与元北曲的风格已然相去甚远。而兴起于明代正德年间的虎丘曲会，即清曲曲友们交流清曲艺术、角逐“清唱”水平的大型活动。虎丘曲会盛行近六百年，影响波及全国各地，为“清唱”的推广与提升提供了重要的平台。

二 《纳书楹曲谱》与昆曲“清唱”“剧唱”的对立

从明代中期至后期，魏良辅、沈宠绥等虽然提出了昆曲“清唱”的概念，并形成了一套比较完整的理论系统，但值得注意的是：“清唱”与“剧唱”的概念并不是对立的，前者以其居高临下姿态和不容置疑的理论性来指导后者。“清唱”不必涉及表演，而“剧唱”在初学阶段，拍曲与表演是两门分设的课程，“清唱”是拍曲课程的主要内容，也是“剧唱”必不可少的基础。因此，《南词引正》《度曲须知》等著作，自从问世以来就并非仅适用于文人“清唱”，还同时被昆曲艺人们视为舞台演唱的金科玉律。

工尺谱是昆曲演唱最常见的记谱方式。最早的昆曲工尺谱《新定九宫大成南北词

① 沈宠绥著《度曲须知》，引自俞为民、孙蓉蓉《历代曲话汇编·明代编》（第二集），黄山书社2006年版，第622页。

② 胡彦颖著《乐府传声序》，引自《中国古典戏剧论著集成》（第七册），中国戏剧出版社1959年版，第150页。

宫谱》，兼有律谱和工尺谱的双重性质，无论是后世的文人“清唱”还是艺人“剧唱”，都奉之为极则。及至清代中叶，叶堂的《纳书楹曲谱》《纳书楹曲谱补遗》《纳书楹〈四梦〉全谱》《纳书楹〈西厢记〉全谱》（以上四种曲谱，后文统称《纳书楹》）、冯起凤的《吟香堂曲谱》等一系列清宫谱涌现。这些曲谱不考虑艺人“剧唱”的需求，而纯粹为文人“清唱”服务。如果说《南词引正》等明代的“清唱”理论，从宏观上强调了曲唱的规范性，那么，以《纳书楹》为代表的清宫谱则把“清唱”的种种规范细化到了极致。清宫谱体现了昆曲“清唱”理论的完备体系，具体表现在以下四个方面：

第一，曲律谨严，字字斟酌，精益求精。《纳书楹曲谱·自序》云：“而俗伶登场，既无老教师为之按拍，袭谬沿伪，所在多有，余心弗善也。暇日，搜择讨论，准古今而通雅俗。文之舛淆者订之，律之未谐者协之。”^①叶堂认为，当时艺人们的演唱颇有不合律之处，因此他严格按照文人的标准对所选曲目的文辞、音律进行精心审订。有了这样字字落实的工尺谱，“清唱”在理论与实践上显然都更加细致了。

第二，“清唱”的节奏变化比“剧唱”少，声口与曲唱细节较之“剧唱”趋于平稳，音域偏窄。《纳书楹》未录宾白，是由于“清唱”者只唱不念，每支曲子中间没有任何停顿，节奏变化不多。而“剧唱”则经常由于宾白的加入与舞台动作的需要而打破原曲的节奏。例如，《玉簪记·琴挑》之【懒画眉】第一支，“清唱”时从头至尾节奏均一。“剧唱”中，“落叶惊残梦”之后要加入小生念白，因此“梦”字要适当放慢速度并延长。“闲步芳尘数落红”之后，旦出场并接唱，因此“红”字虽在曲末，却必须迅速收音。此类情况在“清唱”与“剧唱”的区别中极具普遍性。

此外，《纳书楹》《吟香堂》一些字、词、句的工尺、板眼都与“剧唱”略有细节的出入。例如，某些高低音的跨度比“剧唱”要小一些，同字、同句的工尺也相对朴实、平稳，花腔、卖腔极少。也有极个别曲子，旋律从头至尾都与“剧唱”之曲迥异，如《吟香堂曲谱》所收之“清唱”《长生殿·惊变》与同谱所附“剧唱”《俗小宴》中的北曲即如此。前者与《纳书楹》所收之“清唱”《惊变》大同小异，音域窄，工尺较粗。后者则是场上声口，音域宽、工尺细密，基本被《遏云阁曲谱》等后世戏宫谱所沿用。总体而言，“清唱”之曲相对平和、工稳，而“剧唱”之曲则相对跌宕起伏、摇曳变幻。

第三，选剧注重文学性。清唱者重视曲目的文学性与艺术性，因此《纳书楹》等清宫谱，在遴选曲目时并不以舞台演出的多寡为标准，而是把案头价值放在第一位，偏爱收录曲词典雅、音律谐美的曲目。例如，叶堂对《玉茗堂四梦》的全本订谱，是曲学界的重大贡献。“四梦”因其篇幅颇长、情节枝蔓、文辞难懂等原因，自从问世以来，在昆曲舞台上就极少上演全本。同治年间刊印的《遏云阁曲谱》，以“戏宫”为旨归，结合舞台

① 叶堂著《纳书楹曲谱》，引自王秋桂《善本戏曲丛刊》（第六集第二册），台湾学生书局1987年版，第5—6页。

演出的实际情况,对于“四梦”的选录情况仅为:《邯郸梦》五出、《南柯梦》二出、《牡丹亭》九出、《紫钗记》二出。如此鲜明的对比,足见清宫谱与戏宫谱在遴选曲目时各有侧重。除“四梦”之外,《长生殿》《西厢记》《琵琶记》也因其文学价值而位列《纳书楹》选剧数量前列。

第四,曲谱体例上,基于清唱者的自身优势和曲唱需要,一律不点小眼。关于小眼,叶堂在《凡例》中特意说明:“板眼之中另有小眼,原为初学而设。在善歌者自能生巧,若细细注明,转觉束缚。今照旧谱,悉不加入。”可见,《纳书楹》并不考虑一般“初学者”的能力,而是针对有一定基础的“善歌者”的。在实际曲唱中,必须依照自己的理解灵活地去处理小眼。因此,只有熟悉音律、能辨四声与小眼的文人才能依《纳书楹》《吟香堂》而歌,这也就拉开了“清唱”与“剧唱”的距离,造成了这些曲谱受众面的狭窄。

《纳书楹》《吟香堂》等昆曲清宫谱的出现,使清唱者有本可依,标志着昆曲工尺谱发展的新高度和昆曲“清唱”理论的成熟。但另一方面,由于曲高和寡,它们也难以推广,导致昆曲“清唱”与“剧唱”的距离被进一步拉大。因此,这些曲谱问世之后,问津者寥寥。当《纳书楹曲谱·补遗》出版时,叶堂本人也颇为无奈:

往余梓正、续、外三集曲谱问世,或谓是谱计文字之工拙,辨音律之淆讹,善矣。而于梨园家搬演尚多遗置,恐世之爱新声者心未厌也。夫古曲之不谐于俗,非自今日始。追新逐变,众嗜同趋,若别成一风,会焉而不可解。余既不能违曹好而独弹古调,又安用靳此戔戔者为哉!^①

《纳书楹》正、续、外三集在文字、音律上的尽善尽美受到了嘉许,而在选剧和唱法上的孤芳自赏毕竟脱离了舞台,无法得到演员和一般观众的认可。叶堂意识到了这种矛盾,因此在《补遗》出版时在选曲、体例等方面不得不作出了一些从俗的妥协。

由于叶氏的理论与曲唱体系远离舞台,因而仅仅被文人清曲奉为主臬,伶人则并不以叶氏唱法为然。据龚自珍《书金伶》云:“大凡江左歌者有二:一曰清曲,一曰剧曲。清曲为雅宴,剧曲为狎游,至严不相犯。”^②足见当时“清唱”与“剧唱”的分歧。《书金伶》还记载了这样一个故事:集秀班名旦金德辉本已名噪一时,但在某次演出中,他突然放弃了自己原来的唱口,而效仿叶堂清曲传人钮树玉的唱法,一曲未竟,观众们俱已离席而去。由此可见,当时叶氏“清唱”与艺人“剧唱”之间的对立,已经到了水火不容的程度。

① 叶堂著《纳书楹曲谱补遗》,引自王秋桂《善本戏曲丛刊》(第六集第二册),台湾学生书局1987年版,第1661页。

② 龚自珍著《龚定盦全集》(续集卷四),《续修四库全书》(1520册),上海古籍出版社2000年版,第91页。

三 晚清民初昆曲“清唱”与“剧唱”的互渗

然而,“清唱”与“剧唱”并未沿着清代中后期的路子继续拉开距离。晚清民初,“清唱”与“剧唱”的关系又出现了新的变化。它们相互取长补短,相互融合,逐渐趋同。主要体现在三个方面:

首先,昆曲工尺谱的发展,走向“清宫”与“戏宫”合作的新阶段。

成书于同治九年(1870)的《遏云阁曲谱》,是现存最早的为艺人“剧唱”服务的昆曲工尺谱。在《序》中,制谱者明确提出了与《纳书楹》《吟香堂》等清宫谱所不同的艺术追求:

余性好传奇,喜其悲欢离合,曲绘人情,胜于阅历,而惜其无善本焉。虽有《纳书楹》旧曲,要皆《九宫正谱》。后《缀白裘》出,白文俱全,善歌者群奉为指南。奈相沿至今,梨园演习之戏文又多不合。家有二三伶人,命其于《纳书楹》《缀白裘》中细加校正,变清宫为戏宫,删繁白为简白,旁注工尺,外加板眼,务合投时,以公同调。^①

《遏云阁曲谱》强调“变清宫为戏宫”,这一表述,一方面认同“清宫”对“戏宫”的影响,另一方面首次把“剧唱”的艺术标准形诸曲谱实体。此谱由文人与艺人共同合作完成,不仅接受了文人的理论指导和“清唱”的既有成果,还加入了艺人长期的实践经验。它以《九宫大成》《纳书楹曲谱》等昆曲清宫谱为基础,同时接受了折子戏选本《缀白裘》的审美标准,是在吸收了“清宫”相关理论成果的基础上发展而来的“戏宫”。因此,此谱所服务的“剧唱”,与之前文人的“清唱”,在音律上遵守的基本准则是基本相同的,只是“剧唱”对这些尺度的把握比“清唱”略为宽泛一些。尤其是一些根据舞台需要而增加了诸如“啊呀”“喔呵”“兀那”等哭、笑、叹息等语气词夹入唱词中,以及一些带有舞台指示性的情感表达。例如,《紫钗记·折柳》【寄生草】曲中加入“这柳呵”,《琵琶记·书馆》的【解三酲】两支中,各自加入一个“书”字,以演唱的形式丰富了感伤情绪,并且使感情的投入更具倾向性,这都是典型的“剧唱”风格。此外,在选剧上,《遏云阁曲谱》注重舞台上的盛演剧目,兼顾生、旦、净、末、丑、外、贴各个行当,以适应剧团演出的需要。在记谱上,更细致化、通俗化。标笛调而不注宫调,标注详细的小眼,小腔也更为丰富、具体。对待宾白,制谱者采取了“删繁白为简白”的态度,力求念白的简洁与生动。

此后,由殷雉深、张芬等订谱的《春雪阁曲谱》《六也曲谱》《昆曲大全》《昆曲粹存》等,沿着《遏云阁曲谱》的路子继续前行,在选剧、体例与记谱细节上,兼顾规范性与通俗性,是曲家与艺人的智慧结晶。吴梅为《六也曲谱》作序有云:“窃怪今之词家,往往

① 王锡纯、李秀云著《遏云阁曲谱》,上海著易堂书局1925年版。

弃本而就末,旋宫未喻,便论唇牙;正犯未明,谬然点拍。审音者辨析齿喉而不知文字,擅文者耽味辞藻而未晰音圆。”^①吴梅先生认为,“审音者”与“擅文者”各有千秋,过于强调任何一方又都失之偏颇,他盛赞《六也曲谱》为“识实务”之作,综合声律美与辞藻美,体现了“清唱”之规范性与“剧唱”之舞台性的交融。又据陆萼庭先生考证,近代以来,文人清唱也经常使用《遏云阁曲谱》《六也曲谱》《昆曲大全》等曲谱,曲唱几与剧曲无异。^②

1924年,王季烈、刘凤叔辑订的《集成曲谱》由商务印书馆刊印。其《凡例》有云:“本编力矫是弊,选戏剧则采曲律、词章之兼善,订宫谱则求古律、俗耳之并宜;曲文曲牌,皆悉心订正,非敢谓空前绝后之作,要与近日出板(版)之各曲谱,不可同日语也。”又云:“叶氏《纳书楹》,冯氏《吟香堂》,皆为曲谱善本。然不载宾白,不点小眼,殊不便初学,故迄不能通行。本编则宁详毋略,宁浅毋深,小眼、宾白,一一详载,锣鼓、笛色,无不注明。务期初学之易解,不敢自附于高古。”^③选剧兼顾“曲律”和“词章”,订谱兼顾“古律”与“俗耳”,这是对文学性、艺术性和场上性的同等重视。标注小眼、宾白、锣鼓、笛色,基本沿袭了之前戏宫谱的体制特点,而对曲文、曲牌的考订与校正,则又体现了精益求精的“清唱”标准。《集成曲谱》是“清唱”与“剧唱”双美合璧的典范之作。此谱问世之后,流传甚广,在“清唱”与“剧唱”两大领域都受到了普遍的好评,体现了民初以来的曲唱观念逐渐趋于理性、开放、包容。

其次,曲社、曲友的活动,摒弃了对“剧唱”的门户偏见,突破和发展了传统“清唱”的概念。

曲社是曲友们集中交流、学习清唱艺术的重要场所。清末民初,曲友与艺人的友好合作越来越频繁。许多曲社都聘请舞台经验丰富的艺人担任“拍先”。如光绪年间成立于昆山的“东山曲社”,由老艺人殷澹深为曲友拍曲授艺:

光緒丙申,同人集東山曲社于進思堂。余亦得追隨其間,由是益窺門徑。社中曲師,為郡城殷君澹深。殷故精于音律,名滿吳中者,蓋今之李龜年也。^④

殷澹深曾是一位著名的旦角演员,晚年专工音律,任曲师,从事曲唱教学与曲谱整理工作,系《六也曲谱》《昆曲粹存》等曲谱的主要订谱者。与之相似,民初咏霓社先后聘请堂名艺人许镜如、王少亭、王一帆为曲师。^⑤他们既有较为丰富的舞台经验,又在与曲友的教学相长中潜心钻研曲唱规范,身兼“艺人”与“文人”的双重身份。昆曲艺人与清曲家在曲社中的切磋,充分体现了近代“清唱”与“剧唱”的融洽互渗。

① 吴梅著《吴梅全集·理论卷》(中),河北教育出版社2002年版,第992页。

② 陆萼庭著《昆剧演出史稿》,上海教育出版社2006年版,第331、361—363页。

③ 王季烈、刘凤叔著《集成曲谱》,商务印书馆1924年版。

④ 昆山国乐保存会编《昆曲粹存初集》,校经山房成记书局1919年版。

⑤ 苏州市文化局编《苏州戏曲志》,古吴轩出版社1998年版,第331页。

不唯如此,曲社活动的内容也越来越丰富,拍曲之外,宾白俱全、行当分工,渐渐成为清唱中不可分割的一部分。尤其是曲社中的“同期”,曲友们共同参与,生、旦、净、丑各个行当齐全,要求整出戏唱、念完整,并加入笛子、鼓板、锣段等伴奏。

在曲社活动中,化妆与身段也成为部分曲友乐于学习的内容。此时期许多著名的曲家都曾经学习过昆曲表演,理论结合实践。如曲家宋选之、宋衡之兄弟,曾是楔集曲社的成员。他们潜心钻研昆曲唱念与表演数十载,新中国成立后担任了专业昆剧院团的形体训练教师,并为学员编写教材,影响甚大。此外,许多曲家还积极热情地参与“彩串”活动,亲自登场。1922年2月,上海举行为期三天的江浙名家大会串,汇集了穆藕初、张紫东、徐镜清、殷震贤、张玉笙、孙咏雪等众多曲家,与著名京昆表演艺术家俞振飞同台合作,集中展示了民国曲家在唱、念、做、打各方面的综合实力与精湛水准。

最后,在昆曲艺人的曲唱传承中,也兼取“清唱”“剧唱”两派之所长。

1921年,昆剧传习所在苏州成立,掀开了昆曲发展史上崭新的一页。昆剧传习所的几位主办人张紫东、穆藕初、贝晋眉等,以及董事吴梅、李式安、潘振霄等,都对“清唱”与“剧唱”持有相当开明的态度。他们既接受了叶堂的“清唱”理论,又常与笛师严连生、曲师陆巧生等切磋曲唱水平。^①而传习所的学员们,由全福班老艺人沈月泉、沈斌泉担任“拍先”,学习“剧唱”,并从宏观上接受了穆藕初等人曲唱观念的指导。基于如此开放的理念,昆剧传习所教习的曲唱,既严谨规范、又适应舞台需要,吸收了“清唱”与“剧唱”两派之所长,从“传字辈”演员传承至今,影响深远。

由此可见,从晚清至民国,孤高自许的狭义“清唱”观念已从者甚少,“清唱”与“剧唱”的标准界限逐渐模糊,取长补短、相互渗透成为主流。

通过上文对昆曲“清唱”与“剧唱”的史料梳理,我们可以看出,明清时期“清唱”与“剧唱”之间,至少存在五个方面的显著差异:

一是曲唱者身份的不同。“清唱”者均为业余从事曲唱活动的曲家、曲友,他们的身份、职业、地位各异,但都具有一定的文化修养。“剧唱”者则皆为职业昆班艺人和昆曲演员。

二是曲唱形式的不同。“清唱”为不上妆、无念白(晚清之后加入念白)、少伴奏(甚至可以无伴奏)的坐唱。曲唱者讲究仪态从容、神情闲雅,追求格调与韵致的不俗。而“剧唱”在初学阶段也必须经历近似“清唱”的拍曲课程(包括唱、念),但最终形诸舞台,则是配合化装、表演、场面的演唱,追求视觉、听觉上整体的舞台效果。

三是选择曲目的标准不同。“清唱”必须注重曲目的文学性与艺术性,选择文辞、音律俱美的上乘之曲。“剧唱”注重曲目的场上性与通俗性,虽对文学性亦有所顾及,

① 桑毓喜著《昆剧传字辈评传》,上海古籍出版社2010年版。

但在与场上性冲突时则须让位,而选择普通观众所喜闻乐见的曲目。

四是艺术风格的不同。“清唱”不求唱腔华丽,不刻意卖弄嗓子,而追求旋律平稳、情感内敛、声音干净脱俗。“清唱”要求严格遵循曲律,字字细磨四声、阴阳、工尺、板眼、腔调。当规范与悦耳相冲突时,牺牲悦耳以服从规范。清唱者以《南词引正》为宗,以《九宫大成》《纳书楹》为典范,流传至晚清仅余叶氏唱法一脉。而“剧唱”则基于舞台演出的需要,要求声音的表现力与情感的外化,小腔丰富,旋律多变,对激情的要求更高,而规范性则略为宽松、灵活。以《遏云阁曲谱》《昆曲大全》《集成曲谱》等为范本,同时遵循梨园界的口传心授,也经常根据观众的观剧反馈作出必要的调整。

五是受众群体的不同。“清唱”多限于达官贵人、文人雅士、审音识律者之间流行,以自娱为目的,不求普及。“剧唱”则在艺人与普通观众中广为传播,以娱人为目的,必须要在舞台实践的反复检验中不断修正。

自明代昆曲“清唱”概念提出始,昆曲“清唱”与“剧唱”,本是同源异流的两种曲唱形式。前者在酒宴雅集中浅斟低吟,后者在舞榭歌台上唱念做打,各自以不同的格调风致和不同的流传方式传唱着婉转悠扬的昆曲。从清初到清代中期,两者由于审美情趣与受众需求的不同而逐渐分化。《纳书楹》等清宫谱的自成一家,是“清唱”与“剧唱”相互对立、各持一端的集中反映。及至晚清民初,《遏云阁曲谱》等戏宫谱取代清宫谱成为昆曲工尺谱的主流。与清宫谱之脱离“剧唱”不同,戏宫谱吸收了“清唱”之谨严与“剧唱”之美听。与此同时,硕果仅存的个别清宫谱也吸取了戏宫谱之所长。昆剧传习所的成立与《集成曲谱》的成书,都对“清唱”与“剧唱”持兼收并蓄的态度。于是,“清唱”与“剧唱”两大理论体系在进一步完善的同时,又相互交流、取长补短,进而成为你中有我、我中有你的两种曲唱风格。在昆曲史上,“清唱”与“剧唱”同时扮演着不可或缺的角色,推进了昆曲曲唱在求同存异中代代相传。

“始终无二事，贯串只一人”新解^{*}

西南大学文学院 刘叙武

摘要:李渔《闲情偶寄·减头绪》中提出“一线到底”“始终无二事，贯串只一人”的剧作理论，“头绪”就是“线”，也是“事”，即一生、一旦“合——离——合”的三阶段完整过程；“一人”是达成两个主要人物第二次“合”的关键人物，起到使“一事”贯串到底的作用。李渔总结并学习的其实是一种讲求奇巧的情节剧的创作模式和技法，由于不讲思想性、一味求“奇”，其创作不免显出低级趣味。对李渔这一理论进行评价应注意分辨其中的局限性。

关键词:李渔 《闲情偶寄》 减头绪 一线到底 一人一事

作为中国戏剧理论史上重要一家的李渔，其剧论历来备受重视，各路研究者深入探讨，已积累了丰赡的学术成果。然而，这绝不意味着对李渔剧论进行继续阐释的空间已告殆尽，难以创新，恰恰相反，既有成果仍存诸多疑点，且前人对李渔剧论的评价基本持肯定态度而绝少批判，这些都为继续研究留足了余地。

“减头绪”是《闲情偶寄·词曲部·结构第一》之第五款，李渔是这样说的：

头绪繁多，传奇之大病也。《荆》、《刘》、《拜》、《杀》之得传于后，止为一线到底，并无旁见侧出之情。三尺童子观演此剧，皆能了了于心，便便于口，以其始终无二事，贯串只一人也。后来作者，不讲根源，单筹枝节，谓多一人可增一人之事。事多则关目亦多，令观场者如入山阴道中，人人应接不暇……作传奇者，能以“头绪忌繁”四字刻刻关心，则思路不分，文情专一，其为词也，如孤桐劲竹，直上无枝，虽难保其必传，然已有《荆》、《刘》、《拜》、《杀》之势矣。^①

李渔从正反两个方面论述了剧作头绪多寡引发的不同观剧效果：头绪多则“令观场者如入山阴道中，人人应接不暇”；头绪少则“如孤桐劲竹，直上无枝”，可令“三尺童子……皆能了了于心，便便于口”。“减头绪”的必要性由是可见。这里引起我们困惑

^{*} 基金项目：本文系西南大学中央高校基本科研业务费专项资金项目“论‘玉茗堂派’作家的戏曲史地位”（项目批准号：SWU1409322）、教育部人文社科项目“戏曲批评术语学术生命史研究”（项目编号：11YJC751123）阶段成果。

^① 俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成·清代编》（第一集），黄山书社2008年版，第244页。

的问题有四：“头绪”的含义是什么？“一线到底”中的“线”应怎样理解？“始终无二事，贯串只一人”是对偶句式，“始终”显然是“自始至终，一直”^①的意思，“贯串”即“从头到尾穿过一个或一系列事物”^②，“无二事”即只有一事，这句话用现代汉语来表述就是“自始至终只一事，从头到尾只一人”，可以概括为“一人一事”。那么，这一“事”到底是什么事，此一“人”究竟是何人？李渔在《闲情偶寄·词曲部·结构第一》之第二款“立主脑”中也曾论述过“一人一事”，“减头绪”中的“一人一事”是否就是“立主脑”中的“一人一事”？

余秋雨先生、俞为民先生都将“减头绪”中的“一事”等同于“立主脑”中的“一事”。余秋雨先生在阐释“减头绪”的理论价值时指出：“他（李渔——笔者注）在阐释‘一事’时曾重复说过这样一句话：‘其余枝节，皆从此一事而生。’”^③俞为民先生认为：“构成‘主脑’的第二个内容即‘一人一事’。”“李渔所指的‘一事’，也就是指那种能够代表‘统一性’、能将全剧情节贯串起来的‘一事’，即剧中关键性事件。”^④

李渔在“立主脑”中说：

古人作文，一篇定有一篇之主脑。主脑非他，即作者立言之本意也。传奇亦然。一本戏中，有无数人名，究竟俱属陪宾，原其初心，只为一入而设；即此一人之身，自始至终，离合悲欢，中具无限情由，无穷关目，究竟俱属衍文，原其初心，又止为一事而设。此一人一事，即作传奇之主脑也……如一部《琵琶》，止为蔡伯喈一人；而蔡伯喈一人，又止为“重婚牛府”一事，其余枝节，皆从此一事而生。二亲之遭凶，五娘之尽孝，拐儿之骗财匿书，张大公之疏财仗义，皆由于此。是“重婚牛府”四字，即作《琵琶记》之主脑也。一部《西厢》，止为张君瑞一人；而张君瑞一人，又止为“白马解围”一事，其余枝节，皆从此一事而生。夫人之许婚，张生之望配，红娘之勇于作合，莺莺之敢于失身，与郑恒之力争原配而不得，皆由于此。是“白马解围”四字，即作《西厢记》之主脑也。^⑤

李渔说得很明白，“重婚牛府”一事尚有“二亲遭凶”“五娘尽孝”“拐儿骗财匿书”“张大公疏财仗义”等事，“白马解围”一事后又又有“夫人许婚”“张生望配”“红娘勇于作合”

① 汉语大词典编辑委员会、汉语大词典编纂处编纂《汉语大词典》（第四卷），汉语大词典出版社1989年版，第336页。

② 汉语大词典编辑委员会、汉语大词典编纂处编纂《汉语大词典》（第十卷），汉语大词典出版社1992年版，第128页。

③ 余秋雨著《戏剧理论史稿》，上海文艺出版社1983年版，第316页。

④ 俞为民著《李渔〈闲情偶寄〉曲论研究》，江苏教育出版社1994年版，第38、40页。

⑤ 俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成·清代编》（第一集），黄山书社2008年版，第240页。

“莺莺敢于失身”“郑恒力争原配而不得”等事,显而易见,不论《琵琶记》“重婚牛府”一事还是《西厢记》“白马解围”一事,均不是能够贯串全剧始终的“一事”,可见,“立主脑”中的“一事”绝非“减头绪”中的“一事”。李渔在《闲情偶寄》中数十次使用“一事”,如“词曲部·结构第一”第一款“戒讽刺”中有“幻设一事,即有一事之偶同”^①;第四款“密针线”中有“照映、埋伏,不止照映一人,埋伏一事,凡是此剧中有名之人,关涉之事,与此前、此后所说之话,节节俱要想到”,“则剪发一事,乃自愿为之”^②,“一座两情,两情一事,此其针线之最密者”,“然传奇,一事也,其中义理分为三项”^③。显然,“戒讽刺”“密针线”中的“一事”也不同于“立主脑”中的“一事”。余秋雨先生、俞为民先生将“减头绪”中的“一事”认定是“立主脑”中的“一事”不知有何依据。本文赞同陆炜先生的看法:“立主脑”中的“一事”“作为枢纽性事件,并非此情节是核心情节,可以由它逻辑地、因果性地生发出全剧的其他情节,而只是作者所欲写的全剧情节得以展开的一个契机性的事件”^④。“减头绪”所论贯串全剧始终的“一事”既非“全剧情节得以展开的一个契机性的事件”,就必须另作解释。

李渔说“贯串只一人”,然而所举例子《荆》《刘》《拜》《杀》情节皆是围绕生、旦脚色展开的,明显不止一人贯串全剧始终。俞为民先生努力为李渔解围,说:“生、旦实是‘一人’的两个方面”^⑤;廖奔、刘彦君先生以批评、纠正李渔的说法来分析:“用‘一人一事’来归纳上述提及的成功作品,不尽全面,事实上说‘两人一事’可能更准确些。因为,所有上述传奇作品都是围绕男女主人公的悲欢离合展开,采取双线结构叙述,冲突为‘一事’,主角为‘两人’,最终矛盾结束在双方大团圆上。”^⑥俞为民先生的解释显得牵强,而廖奔、刘彦君先生抛开李渔的原话另起炉灶的解释同样无法令人信服。

既有关于“始终无二事,贯串只一人”的解读都存在疑点,上文提出的这一“事”到底是什么事、此一“人”究竟是何人的疑问还没有得到较好解答。

二

我们再来看“头绪”和“一线到底”。

① 俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编:新编中国古典戏曲论著集成·清代编》(第一集),黄山书社2008年版,第239页。

② 俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编:新编中国古典戏曲论著集成·清代编》(第一集),黄山书社2008年版,第242页。

③ 俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编:新编中国古典戏曲论著集成·清代编》(第一集),黄山书社2008年版,第243页。

④ 陆炜著《李渔戏剧结构理论批判》,《广西大学学报》(哲学社会科学版)2011年第3期。

⑤ 俞为民著《李渔〈闲情偶寄〉曲论研究》,江苏教育出版社1994年版,第43页。

⑥ 廖奔、刘彦君著《中国戏曲发展史》(第四卷),山西教育出版社2003年版,第393—394页。

权威工具书《中国曲学大辞典》这样解释“头绪”：“事情之条理，假借为戏曲情节之线索。”^①如此一来“减头绪”就可以理解为“减线索”。

当代戏剧学家将“一线到底”中的“线”一般释读为“线索”。余秋雨先生认为：“他（李渔——笔者注）所说的‘一线’是指主线”，“包括李渔取之为范的《荆》《刘》《拜》《杀》在内，并非都符合绝对意义上的‘一线到底’”^②。俞为民先生指出：“强调‘一人一事’作为全剧结构的主干，并不是说一本戏只能是一条线索，一个头绪，其实在古典戏曲中，一般都是由几组线索组成矛盾冲突的，问题是一本戏必须只有一条主线，其余线索只能是配合主线的副线。”^③姚文放先生说：“李渔提倡‘一线到底’，也不是说戏剧必须全都采用单线结构，因为如前所述，他在‘立主脑’的同时仍然允许剧中有‘无数人名’、‘无限情由’、‘无穷关目’，只不过是将其作为‘陪宾’和‘枝节’来处理罢了，在突出主要情节线索的时候并不要求将次要情节线索尽行芟除。他视为楷模的‘荆、刘、拜、杀’也并非都是单线结构……”^④

如果上述说法都成立的话，“头绪”和“一线到底”中的“线”都是指“线索”。今天的文学理论所用的“线索”概念是指“贯穿在整个叙事类文学作品（小说、散文、报告文学、特写、戏剧、电影文学、电视文学等）情节发展中的脉络。它把情节发展的各个事件联在一起，使整个作品的情节形成一个完整和谐的美的统一体。”^⑤这里强调了作为有机整体的叙事作品的完整性。

且让我们将上述关于“头绪”和“线”的解释“代入”李渔原话中考察这样解释是否讲得通：如果剧作“头绪（线索）繁多”，以至“令观场者如入山阴道中，人人应接不暇”，那么就有必要“减头绪（线索）”，芟减到仅留有“一线”（一条主要线索），这“一线”务使贯串“到底”，这样可使剧作“如孤桐劲竹，直上无枝”，如此“三尺童子观演此剧，皆能了了于心，便便于口”。这样解释看似非常妥帖，没有破绽。至于“始终无二事，贯串只一人”，可以顺理成章地看作保证“一线到底”的具体剧作法，“一事”即构成主要线索的故事情节，“一人”即构成主要线索的角色人物。

不过，这样解释又遇到三个绕不过去的问题：第一，南戏、传奇作品是否具有“有机整体的完整性”？第二，是否存在构成主要线索的故事情节？第三，构成主要线索的角色人物究竟是生脚还是旦脚？

作为有机整体的戏剧的完整性在亚里斯多德的《诗学》里已有非常漂亮的论述：“所谓‘完整’，指事之有头，有身，有尾。所谓‘头’，指事之不必然上承他事，但自然引

① 齐森华、陈多、叶长海主编《中国曲学大辞典》，浙江教育出版社1997年版，第707页。

② 余秋雨著《戏剧理论史稿》，上海文艺出版社1983年版，第316、317页。

③ 俞为民著《李渔〈闲情偶寄〉曲论研究》，江苏教育出版社1994年版，第46页。

④ 姚文放著《中国戏剧美学的文化阐释》，中国人民大学出版社1997年版，第411页。

⑤ 张锡坤主编《新编美学辞典》，吉林人民出版社1987年版，第547页。

起他事发生者;所谓‘尾’,恰于此相反,指事之按照必然律或常规自然的上承某事者,但无他事继其后;所谓‘身’,指事之承前启后者。”“里面的事件要有紧密的组织,任何部分一经挪动或删削,就会使整体松动脱节。要是某一部分可有可无,并不引起显著的差异,那就不是整体中的有机部分。”^①

其实,南戏、传奇恰恰缺乏这种完整性,却普遍存在规模庞大、情节散漫的弊病,剧中大量情节没有紧密组织,不是有机整体中的部分,而是可有可无,经挪动或删削也不会引起整体松动脱节。王骥德提醒剧作家:“(作传奇)勿太蔓,蔓则局懈,而优人多删削。”^②艺人删削、合并不必要的场子,保留重要场子和少数必要过场,经删削的剧本照样情节完整、有头有尾。如《牡丹亭》原作长达55出,臧懋循将其删改为35出、冯梦龙删改为37出、徐日曦删改为43出,删削、合并掉一些游离于主要故事情节之外的枝节出目并调整了部分出目顺序。再如《长生殿》全剧50出,“伶人苦于繁长难演,竟为伶辈妄加节改,关目都废”,后由吴舒凫“效《墨憨十四种》,更定二十八折”,得到洪昇肯定,要求艺人“取简便当觅吴本教习,勿为伶误可耳”^③。李渔在《闲情偶寄·演习部·变调第二》中也提出了“缩长为短”：“作传奇付优人,必先示以可长可短之法:取其情节可省之数折,另作暗号记之,遇清闲无事之人,则增入全演,否则拔而去之。”^④为使剧本结构紧凑、场面集中、便于演出,经艺人或文人删削、挪动场子的南戏、传奇依旧可以保持首尾连贯、情节完整,并不引起显著的差异,这正说明南戏、传奇缺乏作为有机整体的完整性。

南戏、传奇也并非只写一个构成主要线索的事件,而是写一个曲曲折折的故事,其中包含许多事件,众事件依时间先后一一叙述,一个事件结束又开始新的事件,形成情节发展总是悲欢离合、结局总是大团圆的模式。如《荆钗记》,王十朋无钱作聘以荆钗充赠,钱玉莲“受钗”与之结为夫妇,十朋“赴试”玉莲“闺念”,十朋高中“春科”谒府“参相”因不许招婿改调潮阳,家信被孙汝权“套书”,钱家“获报”继母姚氏“大逼”玉莲改嫁,玉莲誓死不从“投江”为钱载和所救,最后十朋与玉莲终得“团圆”,从头到尾就是王十朋与钱玉莲的离合故事,我们无法指出其中哪个事件就是主要事件,然而又没有次要事件,用李渔的话来说就是:“自始至终,离合悲欢,中具无限情由,无穷关目。”^⑤陆

① 亚里斯多德著《诗学》,罗念生译,《罗念生全集》(第一卷),上海人民出版社2004年版,第41、43页。

② 王骥德著《曲律》,俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编:新编中国古典戏曲论著集成·明代编》(第二集),黄山书社2009年版,第96页。

③ 洪昇著《长生殿例言》,俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编:新编中国古典戏曲论著集成·清代编》(第一集),黄山书社2008年版,第657页。

④ 俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编:新编中国古典戏曲论著集成·清代编》(第一集),黄山书社2008年版,第296页。

⑤ 俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编:新编中国古典戏曲论著集成·清代编》(第一集),黄山书社2008年版,第240页。

炜先生将这一结构概括为“史诗的结构形态”^①。

由于南戏、传奇缺乏作为有机整体的完整性，贯串全剧始终的生、旦就很难说成是构成主要线索的角色人物，而且，不论说生或旦是线索人物而压低另一方，都会引起不休争论。

看来，把“头绪”、“一线到底”中的“线”认定是“线索”实属勉强；“减头绪”中的“一人一事”也不应理解为线索性人物和线索性事件。

如果我们继续采取望文生义的态度释读李渔剧论，难免一直无法窥究其中奥赜。虽然李氏所论时有简略含混之处，好在他习惯一边论述一边举例论证，我们可以透过他举的例子进一步探究他的戏剧思想。在“减头绪”中，他反复提及的例子就是《荆》《刘》《拜》《杀》。

三

我们首先来看《荆钗记》，该剧故事第一出《家门》第二支曲子【沁园春】已有概括：

才子王生，佳人钱氏，贤孝温良。以荆钗为聘，配为夫妇。春闱催试，拆散鸾凰。独步蟾宫，高攀仙桂，一举鳌头姓名香。因参相，不从招赘，改调潮阳。修书远报萱堂，中道奸谋变祸殃。岳母生嗔，逼凌改嫁。山妻守节，潜地去投江。幸神道匡扶，使舟人捞救，同赴瓜期往异乡。吉安会，义夫节妇，千古永传扬。^②

这段文字清楚地说明，此剧写了王十朋（生）与钱玉莲（旦）从结合到分离再到团圆的故事，故事基本模式是一生、一旦“合——离——合”。

其次来看《白兔记》，该剧第一出《开宗》曲子【满庭芳】叙述了全剧故事梗概：

五代残唐，汉刘知远，生时紫雾红光。李家庄上，招赘做东床。二舅不容完聚，生巧计拆散鸳行。三娘受苦，产下咬脐郎。

知远投军，卒发迹到边疆，得遇绣英岳氏，愿配与鸾凰。一十六岁，咬脐生长，因出猎识认亲娘。知远加官进取，九州安抚，衣锦还乡。^③

此剧写了刘知远（生）与李三娘（旦）从结合到分离再到团圆的故事，故事基本模式也是一生、一旦“合——离——合”。

再次来看《拜月亭》，该剧第一出《开场始末》第二支曲子【沁园春】概括了全剧故事：

蒋氏世隆，中都贡士，妹子瑞莲，遇兴福逃生，结为兄弟。瑞兰王女，失母为随迁。荒村寻妹，频呼小字，音韵相同事偶然。应声处，佳人才子，旅馆就良缘。岳

① 陆炜著《李渔戏剧结构理论批判》，《广西大学学报》（哲学社会科学版）2011年第3期。

② 俞为民校注《宋元四大戏文读本》，江苏古籍出版社1988年版，第9页。

③ 俞为民校注《宋元四大戏文读本》，江苏古籍出版社1988年版，第180页。

翁瞥见生嗔怒，拆散鸳鸯最可怜。叹幽闺寂寞，亭前拜月，几多心事，分付与婵娟。

兄中文科，弟登武举，恩赐尚书赘状元。当此际，夫妻重会，百岁永团圆。^①

此剧则写了蒋世隆(生)和王瑞兰(旦)从结合到分离再到团圆的故事，故事基本模式还是一生、一旦“合——离——合”。

最后来看《杀狗记》，该剧故事梗概见第一出《家门大意》第二支曲子【鸳鸯阵】：

孙华家富贵，东京住，结义两乔人。诳语谗言，从中搬斗，将孙荣赶逐，投奔无门。风雪里救兄一命，将恩作怨，妻谏反生嗔。施奇计，买王婆黄犬，杀取扮人身。夫回蓦地惊魂，去浣龙卿、子传，托病不应承。再往窑中，试寻兄弟，移尸慨任，方辨疏亲。清官处乔人妄告，贤妻出首，发狗见虚真。重和睦，封章褒美，兄弟感皇恩。^②

此剧与《荆钗记》《白兔记》《拜月亭》明显不同，写的是孙华(生)与孙荣(小生)兄弟由闻墙到和好的故事，虽然没有从生、小生“合”的过程开始写起，但故事基本模式仍可视作“合——离——合”，因为孙华与孙荣本就是一家人，无需经历“合”的阶段，可直接由“合”引向“离”。

在梳理了《荆》《刘》《拜》《杀》故事基本模式之后，我们可以清楚地看到：李渔在“减头绪”中大加赞赏的故事模式就是一生、一旦(一生、一小生)“合——离——合”的模式；虽然这个“套子”里包含了众多事件，但总起来说，一生、一旦(一生、一小生)完整经历了“合——离——合”三阶段就成为“一事”；缺少首尾两个“合”与中间“离”中的任一阶段都算不得“一事”；当完成了一生、一旦(一生、一小生)的第二次“合”，这“一事”也就结束了，不会开始第二次“离”，必如李渔在《闲情偶寄·词曲部·格局第六》之第五款“大收煞”所言：“全本收场……有团圆之趣。如一部之内，要紧脚色共有五人，其先东、西、南、北，各自分开，到此必须会合。”^③正所谓“始终无二事”。

此“一事”沿着一生、一旦(一生、一小生)“合——离——合”的既定路线呈线性铺展，不支离破碎，不次序颠倒，不写与一生、一旦(一生、一小生)离合完全无关的事件，就是“一线到底，并无旁见侧出之情”，那么就“如孤桐劲竹，直上无枝”。如果拿这个标准来衡量影响极大的《牡丹亭》，该剧显然是不符合要求的。《牡丹亭》中，除了写柳梦梅、杜丽娘的离合故事以外，汤显祖还写了与此根本无关的陈最良“腐叹”、柳梦梅“怅眺”、完颜亮“虏谍”、石道姑“道观”、李全“牝贼”、杜宝“缮备”、郭橐驼“仆侦”等大量无关主题的枝节事件，正是“多一人可增一人之事。事多则关目亦多，令观场者如入山阴道中，人人应接不暇”。

① 俞为民校注《宋元四大戏文读本》，江苏古籍出版社1988年版，第274页。

② 俞为民校注《宋元四大戏文读本》，江苏古籍出版社1988年版，第394页。

③ 俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成·清代编》(第一集)，黄山书社2008年版，第289—290页。

综上，所谓“减头绪”，正是要求“一线到底”“始终无二事”，“头绪”就是“线”、就是“事”，减掉的就是与一生、一旦（一生、一小生）“合——离——合”过程没有关系的其他枝节事件。

四

弄通了“始终无二事”的意思，我们就容易看清“贯串只一人”了。

《荆钗记》中，第四十五出《荐亡》，虽然十朋与玉莲不期而遇，但因此前两人都已得到对方过世的消息，不免心生疑虑、不敢相认，生、旦第二次“合”不能完成，第四十六出《责婢》，钱载和探知了个中端倪，第四十八出《团圆》，钱载和手执荆钗，终使十朋、玉莲夫妻重聚。钱载和既认识十朋，也认识玉莲，如无钱载和居间，生、旦第二次“合”始终不能完成，因此，钱载和这一人（也可以说荆钗）就是达成生、旦第二次“合”，使“一事”得以贯串“到底”的关键所在，此剧恰恰名为“荆钗记”。

《白兔记》中，知远、三娘分离后迟迟不能再“合”，直到第三十出《诉猎》，咬脐郎郊外打猎追赶白兔来到沙陀村在井边与三娘相遇，第三十一出《忆母》，咬脐郎将遇到三娘之事告诉知远，第三十二出《私会》，知远与三娘夫妻团圆。咬脐郎既认识知远，也认识三娘，如无咬脐郎追赶白兔，生、旦第二次“合”就一直不能完成，因此，咬脐郎这一人（或者说白兔）就是达成生、旦第二次“合”，使“一事”得以贯串“到底”的关键所在，此剧恰恰名为“白兔记”。

《拜月亭》中，第十七出《旷野奇逢》、第十八出《彼此亲依》，兵荒马乱中世隆呼唤妹妹瑞莲，瑞兰误以为是叫自己，与世隆相遇，因找不到母亲便求世隆携带同行，后来两人结为夫妇，王母寻呼女儿瑞兰，瑞莲以为叫的是自己，与王母相遇，因找不到哥哥遂与王母结伴同行，后被王家认作义女，到第二十五出《抱恙离鸾》，王镇返回金朝途经广阳镇投宿招商店与女儿瑞兰相遇，见女儿与穷书生私自结合，硬将瑞兰带走，再到第三十二出《幽闺拜月》，瑞兰在花园中安排香案对月拜祷祝愿与世隆早日团圆，被躲在旁边的瑞莲听见，姑嫂相认，至此，生、旦第二次“合”的要件已基本具备。因为蒋瑞莲既认识蒋世隆，也认识王瑞兰，即便没有后来的世隆考中状元，世隆、瑞兰也定有机会重逢，因为战火平息，世隆、瑞莲都会回到家乡寻找亲人。从三十三出《试官考选》至全剧结束，主要是解决世隆、瑞兰婚姻“合法性”问题。因此，蒋瑞莲这一人（也可以说拜月）是达成生、旦第二次“合”、使“一事”得以贯串“到底”的关键所在，此剧恰恰名为“拜月亭”。

《杀狗记》中，杨月真见“自从公姑去世，儿夫与小叔不相和睦。他近日又与柳龙

卿、胡子传结义,把嫡亲兄弟却作陌路之人,每日劝谏,执性不从”^①,便想出一条杀狗劝夫的计策,终使兄弟和好。杨月真既认识孙华,也认识孙荣,如无杨月真杀狗,生、小生第二次“合”就无法完成,因此,杨月真这一人(或者说杀狗)就是达成生、小生第二次“合”、使“一事”得以贯串“到底”的关键所在,此剧恰恰名为“杀狗记”。

综上,李渔举为范例的《荆》《刘》《拜》《杀》的故事套路基本是一样的,其中都设置了一个能使两个主要人物(一生、一旦或一生、一小生)达成第二次“合”的次要人物,虽然这“一人”不一定贯串全剧始终,也不是“线索人物”,但这“一人”不可或缺,因为这“一人”能起到使“一事”贯串到底的作用,就是“贯串只一人”中的“一人”。

本文认为,只有这样解释“始终无二事,贯串只一人”才是贴合李渔的论述的,也是符合他所举范例实际的。

五

“减头绪”“一线到底”“始终无二事,贯串只一人”是具体的剧作法,不是纯粹的理论思辨。我们应怎样评价李渔这一剧作理论呢?

首先,李渔从舞台演出效果的角度出发,要求剧作家减少作品中的头绪,删减与主干无关的枝节事件,保证只有一个主要故事贯串全剧始终,这符合戏剧作为舞台艺术的本质规律,是值得肯定的。

其次,李渔大加赞赏的其实是一种讲求奇巧的情节剧创作模式,《荆钗记》《白兔记》《拜月亭》都属于此类,《杀狗记》是一个例外。

《荆钗记》中,作者设置了四重偶然因素:第二十六出《投江》,玉莲投水后为钱载和所救,没有淹死;玉莲与钱载和都姓钱,如不细加了解,旁人一般不知道玉莲其实是钱载和的养女;王十朋与王士宏都姓王,第三十四出《误讣》,王士宏到饶州后不服水土,得瘟疫而亡,苗良正遇行丧,见铭旌上写“金判王公之柩”回报钱载和,钱载和误以为死者是王十朋;第四十六出《责婢》,钱载和偶然听见玉莲与梅香谈话,得知玉莲去烧香时碰见的王太守很像十朋,最后,钱载和设宴邀饮十朋,终使真相大白,十朋、玉莲夫妻团圆。《白兔记》中,知远与三娘一别十五年,第三十出《诉猎》,咬脐郎打猎追赶白兔恰好来到沙陀村与三娘偶遇,知远、三娘因此终得团圆。《拜月亭》第十七出《旷野奇逢》、第十八出《彼此亲依》,瑞兰与世隆相遇、瑞莲与王母相遇是因谐音导致的误会;第二十五出《抱恙离鸾》,王镇在广阳镇招商店找到女儿瑞兰,纯属巧合;第三十二出《幽闺拜月》,瑞莲听见瑞兰对月拜祷,也是作者特意设置的巧合。

《荆钗记》《白兔记》《拜月亭》都使用了巧合、误会、错认手法编织剧情,情节的发展

① 俞为民校注《宋元四大戏文读本》,江苏古籍出版社1988年版,第402页。

不是社会大环境变革或人物间意志与行动冲突的结果，而依赖于作者刻意经营，“故事结局不是‘头’与‘身’的自然结果，而产生于外部力量不自然的干预”；作品里的人物没有改变命运的意志与行动，“不具有足够的主观性，只是作者交由客观情境任意处置的没有生命的工具”。在《荆》《刘》《拜》中，“作者君临自己的作品之上，像一个无所不能的上帝，随意地安排和叙述一切”。^①李渔肯定并学习的正是这样一种讲求奇巧的情节剧创作模式。

然而《杀狗记》不同，第二十五出《月真买狗》，作者赋予杨月真明确的意志，为劝夫而杀狗的行动“出于其主人翁之意志”^②，“这个人物就仿佛获得了生命，具有了相对的独立性，不是作者可以随时拿起和放下的道具了”^③；情节只能沿着杨月真意志指向展开，排除了作者任意安排巧合、误会的可能。这一点恐怕是李渔自己都没有意识到的，他的作品佐证了我们的观点。

李渔有《怜香伴》《风筝误》《蜃中楼》《意中缘》《凰求凤》《奈何天》《比目鱼》《玉搔头》《巧团圆》《慎鸾交》等十种传奇传世。《怜香伴》第一出《破题》第二支曲子【汉宫春】概括了全剧故事：

才女笺云，闻语花香气，诗种情根。愿缔来生夫妇，弄假成真。约为侧室，情媒言、阿父生嗔。遇岁考，嘱开行劣，范生褫却衣巾。

二女相思莫解，更两家迁播，音耗无闻。泣附公车北访，势隔难亲。为遴闺秀，讳前名、赚入朱门。遇帘试，新收桃李，双双依旧联姻。^④

剧写崔笺云(旦)与曹语花(小旦)两女“合——离——合”的“一事”。第六出《香咏》，雨花庵内，笺云闻见语花身上有“兰麝氤氲之气”，一见倾心，又互赏诗才，相约十月初一再会，第十出《盟誓》，崔、曹结为今生姊妹、约为来世夫妻、议定共嫁范石；此后因周公梦、曹父有容及汪仲襄从中破坏，二人始终不能“从今世世都相傍，轮流作凤凰，颠倒偕鸳帐”；直到第三十出《强媒》、第三十一出《赐姻》，有容主动将语花嫁予更名石坚的范石，崔、曹始遂心愿。范石就是达成旦与小旦第二次“合”、使“一事”贯串“到底”的这“一人”。剧中，作者安排范石改复原名石坚，以石坚之名考取二甲进士，故意造成曹有容误会。该剧的旨趣在写“结鸳盟的趣大娘乔妆夫婿。嫁雌郎的痴小姐甘抱衾裯。落圈套的呆阿丈冤家空做。得便宜的莽儿郎美色全收”，不过是两女相悦、二女一夫的恶俗故事。

① 吕效平著《中国古典戏剧情节艺术的孤独高峰——从欧洲传统戏剧情节理论看〈西厢记〉》，《文学遗产》2002年第6期。

② 王国维撰，叶长海导读《宋元戏曲史》，上海古籍出版社1998年版，第99页。

③ 吕效平著《中国古典戏剧情节艺术的孤独高峰——从欧洲传统戏剧情节理论看〈西厢记〉》，《文学遗产》2002年第6期。

④ 李渔著，浙江古籍出版社编《李渔全集》(第四卷)，浙江古籍出版社1992年版，第7页。

《玉搔头》故事梗概见第一出《拈要》第二支曲子【凤凰台上忆吹箫】：

毅帝武宗，冲龄御极，风流雅好微行。狎章台少女，簪订姻盟。为骋骅骝失却，无信物、车马空迎。大索处，拾簪有女，貌类娉婷。

痴情！旁求不已，遇强藩伺衅，家国几倾。赖忠臣效力，俘斩狰狞。停戎马，收来窈窕；奏肤功，献出螟蛉。回銮也，明良重见、好事方成。^①

剧写朱厚照(生)与刘倩倩(旦)“合——离——合”的故事。虽然作者声称此剧不仅写了“看上皇帝要从良，刘妓女的眼睛识货。误收窈窕入椒房，万小姐的姻缘不错”，更写了“力保金瓯无缺陷，许灵宝的担荷非轻。削平藩乱定家邦，王新建的功劳最大”，但实际上主干还是皇帝嫖妓、并收二美的恶俗故事。此剧第八出《缔盟》，自称威武大将军万遂的朱厚照与刘倩倩订下终身，这是两人第一次“合”；第十一出《赠玉》，厚照回朝，倩倩赠以玉搔头，待厚照遣使执此信物来迎，故事至此发展到“离”的阶段，此后又经历了厚照遗失玉搔头恰为纬武将军范钦女淑芳拾得(第十二出《拾愁》)、淑芳与倩倩容貌酷肖被送与厚照(第二十四出《错获》)、倩倩误认纬武将军范为威武将军万被范钦收为义女(第二十五出《误投》)等一系列误会巧合；至第三十出《媲美》，范钦送倩倩与厚照相会，一帝二妃，生、旦第二次“合”始完成。淑芳就是达成生、旦第二次“合”、使“一事”贯串“到底”的这“一人”。

李渔总结并吸收了《荆》《刘》《拜》《杀》的情节模式和作剧技法，其传世的大部分剧作“关目布置之工，针线之密，宾白吞吐之得宜，为其长技，有足称者，然根本主意之类似儿戏，以及趣味之低级”，导致其作品在思想性方面较《荆》《刘》《拜》《杀》差距很远，“不过为一种滑稽搅乱之风情剧，遂堕恶趣焉”。日本人青木正儿一方面肯定李渔“于制剧之技巧上，或有不许他人追从之处”，一方面又批评其“诸作概为轻佻之滑稽剧或风情剧，遂不免肤浅之讥，目之为‘平俗’者，盖古来之定评也”。青木正儿更是精辟地指出：“其主张与阮大铖同，其弊亦同。”^②郑振铎先生也曾批评李渔“传奇的布局往往出奇装巧，非人所及，而也时伤于做作”，其作风“诚未免时有流荡子出言不择的恶趣”，显出“滑稽的乞怜相”^③。李渔所论述的“始终无二事，贯串只一人”剧作理论，其实是不讲思想性、只追求“非奇不传”^④的情节剧创作技法。这种创作倾向我们在晚期“玉茗堂派”代表作家吴炳、阮大铖的作品里已经可以很清楚地看到。

虽然李渔提出“减头绪”，要求“一线到底”、“始终无二事”，批评“头绪繁多……令观场者如入山阴道中，人人应接不暇”，但他的《蜃中楼》《意中缘》《巧团圆》《慎鸾交》却

① 李渔著，浙江古籍出版社编《李渔全集》(第五卷)，浙江古籍出版社1992年版，第219页。

② [日]青木正儿原著，王古鲁译著，蔡毅校订《中国近世戏曲史》，中华书局2010年版，第245、247页。

③ 郑振铎著《插图本中国文学史》(下册)，上海人民出版社2005年版，第1182—1183、1188页。

④ 俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成·清代编》(第一集)，黄山书社2008年版，第241页。

明显写了两个头绪、两对离合。

李渔是中国古代编剧学成就最高的戏剧家，对其戏剧理论的研究在今天已然成果丰硕，将来还必将产生更多的优秀作品。我们认为，对待包括李渔剧论在内的中国古典戏剧文化遗产，不仅应注意总结、继承古人遗留的吉光片羽，同时也不应忽视其中既有的局限性。

古典戏曲宾白发展史论及功能论浅析

南京师范大学文学院 张 芳

摘 要:在中国古典戏曲批评中,相对于曲论的丰厚,宾白批评显得“门前冷落鞍马稀”。如果零散看来,这些宾白批评多是各执一端而偏于一隅。但如果把我国古典戏曲中的宾白批评当作一个有机的统一整体来进行联系的考察、综合的研究,我们就会发现,古代戏曲批评家在宾白发展史论、宾白功能论等重要理论方面,已经作出了非常有益的探索。

关键词:宾白 宾白发展史论 宾白功能论

戏剧是一门综合艺术。我国古代戏曲的语言包括曲词、宾白和科介。曲词,是剧中人物的唱词;宾白,是剧中人物的说白,即台词;科介则是剧本中关于动作、表情和音响效果的舞台指示。三者交相配合,推动戏曲情节的发展。我们鉴赏古代戏曲的语言,其实主要是品味曲词和宾白。在赏析曲词的音韵美、意境美之外,作为戏剧语言之一的宾白在剧本构成中占有特别重要的地位。但在中国古典戏曲批评史上,相对于曲词批评的繁盛,对宾白的批评显得“门前冷落鞍马稀”。如果零散看来,这些宾白批评多是各执一端而偏于一隅。但如果把我国古典戏曲中的宾白批评当作一个有机的统一整体来进行联系的考察、综合的研究,我们就会发现,古代戏曲批评家在宾白发展史论、宾白功能论等重要理论方面,已经作出了非常有益的探索。

一 宾白发展史论——系统化、理论化的逐步形成

作为戏剧语言之一的宾白,其形成、发展经历了漫长的历史。据资料记载,在唐代,宾白已经成为戏剧的重要组成部分。唐代有关戏剧的题咏记录了当时的演出情况。以开元、天宝间人常非月《咏谈容娘》为例:“举手整花钿,翻身舞锦筵。马围行处匝,人簇看场园。歌要齐声和,情教细语传。不知心大小,容得许多怜?”^①“歌要齐声和,情教细语传”,说明演出时不仅有歌唱和帮腔,而且还有说白。董每戡根据《教坊记》及有关资料,指出《踏摇娘》已具备了戏剧的一切要素,有人物、故事、舞、化妆、服

^① 任半塘著《唐戏弄》,上海古籍出版社1984年版,第55页。

装、歌,还有白——“情将细语传”^①。

除此外,任半塘根据唐代优语资料认为,“汉和帝时,即已有科白类戏”^②,”科白类戏初唐已立”^③,”中唐科白类戏,据现存资料言,确已空前发展”^④。其《唐戏弄》中列唐科白类戏剧十一条:《系囚出魅》《斩指天子》《讠朝政》《侮李元亮》《疗妒》《忤庞勋》《朱相非相》《病状内黄》《三教论衡》《假官之长》《刘癖责买》。^⑤ 这些科白类戏剧内容或讽刺或滑稽,产生时间从玄宗时代一直延续到邵宗时代。这些戏,前人称作参军戏,近人称为滑稽戏,任半塘称作科白类戏,以科白为主,以歌舞为辅。戏剧的各种因素都在它们中出现了,尤其以科白最为突出。如《北梦琐言》卷十四记载《病状内黄》:

刘仁恭微时,曾梦佛幡于手指飞出,或占之曰:“君年四十九必有旌幢之贵。”后如其说,果为幽帅。自破太原军于安塞城后,士兵精强,孩视邻道。发管内丁壮号三十万南取邺中,图袁、曹之霸,先下甘陵,无少长悉坑之。初治甘陵城下,有鸱鹞数头飞下幄帐内,逐之复来,仁恭恶之。竟为魏军、汴军夹攻,大败之,杀其名将单可及,仁恭单马而遁。于时军败于内黄。尔后汴帅攻燕,亦败于唐河。他日命使聘汴,汴帅开宴,俳优戏医病人以讥之,且问:“病状内黄以何药可瘥?”其聘使谓汴帅曰:“内黄可以唐河水浸之必愈。”宾主大笑,赏使乎之美也。^⑥

这是一出以俳优装作医生给病人看病,借谐音来讽刺刘仁恭失败的戏。其对白简短精练,达到了强烈讽刺的戏剧效果。唐代科白类戏剧除化妆、乐舞、歌唱外,宾白对叙述故事、完成表演、达到戏剧效果起到了很重要的作用。正如《宋前戏剧形成史》一书所言:“唐代的戏剧以及以前以后的戏剧绝大部分的组成应该还是宾白,虽然处于宾的位置,但这是相对于它的歌唱和音乐性而说的。如果就它的故事的情节性而言,科白所完成任务远远超过了曲,而且还在不断地做出适合于舞台性的各种动作。”^⑦

由以上分析可以看到,宾白在唐代已经成为戏剧的重要组成部分。然而,宾白批评理论的产生却很晚。中国戏曲成熟较迟,至元初才出现戏曲评点。宾白是戏曲作品中必不可少的一部分,它与曲词一道构成完整的戏曲作品。对于宾白,前人研究几乎是一片空白。只有到元代初期,胡祇遹才提出了对宾白的审美要求。胡祇遹(1227—1295)是元代前期的曲家与批评家,与元剧大家白朴、关汉卿及伶人朱帘秀等交往较多。他给戏曲演员赠诗作序,其中涉及戏曲的功用及艺术特征,这便是早期的戏曲批评。他在《黄氏诗卷序》中对说唱艺人提出了“九美”的要求。这“九美”涉及对演员的

① 董每戡著《论隋唐间两歌舞剧——之二:〈踏摇娘〉》,《戏剧艺术》1983年第3期。

② 任半塘著《唐戏弄》,上海古籍出版社1984年版,第335页。

③ 任半塘著《唐戏弄》,上海古籍出版社1984年版,第138页。

④ 任半塘著《唐戏弄》,上海古籍出版社1984年版,第162页。

⑤ 任半塘著《唐戏弄》,上海古籍出版社1984年版,第726页。

⑥ 孙光宪著《北梦琐言》卷十四,上海古籍出版社1981年版,第109页。

⑦ 李占鹏著《宋前戏剧形成史》,甘肃文化出版社2000年版,第236页。

形体条件、气质修养、才学品行、唱念做打、表演技巧等多方面的要求。其中,最重要的是演唱和说白:“女乐之百伎,惟唱说焉。”^①这句话有两层含义:“一是指说、唱是最为重要的表演手段,二是指其表演技巧最难掌握。”^②可见,胡氏已经意识到了宾白对于戏剧的重要性。可惜,后来的戏曲理论家和研究者没有注意到这一点,导致了出现“向来作传奇者,止重填词,视宾白为末着”的现象。^③胡氏还进一步对演员的宾白提出了要求:“语言辨利,字句真明”;“一唱一说,轻重疾徐中节合度,虽记诵娴熟,非如老僧之诵经”。^④在宾白技巧方面,要求吐字清晰、抑扬顿挫。这是中国古典戏曲史上第一次明确提出对宾白的审美要求,也是中国古典戏曲史上很有价值的早期宾白论。

继元初胡祇遹首开风气后,明代曲论家开始注意到宾白。一般认为:“唱为主,白为宾,故曰宾、白,言其明白易晓也。”^⑤“白谓之‘宾白’,盖曲为主也。”^⑥从词义解释,就把宾白置于次要的位置。这是一种偏颇。更有甚者,标举“不用宾白,固为高手”^⑦,欣赏“彼此问答,皆不须宾白,而叙说情事,宛转详尽,全不费词,可谓妙绝”^⑧。这种提倡创作戏曲不用宾白的极端趋向,对我国古典戏曲中叙事性因素的发展起了一定的阻碍作用。

当然,明代批评家对宾白的研究也有很大贡献。如李开先、王骥德等开始涉及宾白的功能论、宾白的分类、宾白作法论;祁彪佳谈到宾白个性化;吕天成、凌濛初等涉及宾白雅俗等理论问题。值得注意的是,在曲论史上对宾白作专文研究的第一人是明代的王骥德。王骥德《曲律》专用一章《论宾白第三十四》来论述宾白:

宾白,亦曰“说白”。有“定场白”,初出场时,以四六饰句者是也。有“对口白”,各人散语是也。定场白稍露才华,然不可深晦。《紫箫》诸白,皆绝好四六,惜人不能识;《琵琶》黄门白,只是寻常话头,略加贯串,人人晓得,所以至今不废。对口白须明白简质,用不得太文字;凡用之、乎、者、也,俱非当家。《浣纱》纯是四六,宁不厌人!又凡“者”字,惟北剧有之,今人用在南曲白中,大非体也。句字长短平仄,须调停得好,令情意宛转,音调铿锵,虽不是曲,却要美听。诸戏曲之工者,白未必佳,其难不下于曲。《玉玦》诸白,洁净文雅,又不深晦,与曲不同,只稍欠波澜。大要多则取厌,少则不达,苏长公有言:“行乎其所当行,止乎其所不得不止。”

① 胡祇遹著《黄氏诗卷序》,《历代曲话汇编》,黄山书社2006年版,第215页。

② 陆林著《元代戏剧学研究》,安徽文艺出版社1999年版,第18页。

③ 李渔著《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社1959年版,第51页。

④ 胡祇遹著《黄氏诗卷序》,《历代曲话汇编》,黄山书社2006年版,第215页。

⑤ 徐渭著《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》(三),中国戏剧出版社1959年版,第246页。

⑥ 凌濛初著《谭曲杂札》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社1959年版,第259页。

⑦ 沈德符著《顾曲杂言》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社1959年版,第210页。

⑧ 何良俊著《曲论》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社1959年版,第12页。

则作白之法也。^①

王骥德提出了“宾白”的简要概念,把宾白分为定场白和对口白两类,还提出了这两类宾白的不同写法,并对宾白的写作原则作了一定的限定,即“明白简质”“不可深晦”。他还注意到了宾白的音乐性,强调宾白必须铿锵悦耳,讲究平仄,声韵协律。重要的是,他将宾白提升到与曲词同样的地位:“诸戏曲之工者,白未必佳,其难不下于曲。”这就矫正了明代其他曲论家的偏颇之处。他的局限是论述简略,宾白作法论过于抽象。总体来看,明代关于宾白的理论开始繁盛起来,理论家对宾白的关注超过以往任何时代。

而把戏曲宾白批评推进到新阶段的是清初李渔这位通俗文学批评大师。李渔《闲情偶寄》中的“曲话”,兼论创作、导演和表演,是第一部具有理论性和系统性的戏曲批评专著,这标志着戏曲批评的成熟。虽然王骥德的《曲律》专辟《论宾白第三十四》一章,把宾白提高到与曲文相当的地位,像论述曲文那样论述宾白,但是,与王骥德比较,李渔对宾白的认识更加深入而且全面,内容更加丰富,论述更加详尽,形成了他的宾白论。他的宾白论可说是关于宾白论述的集大成者。他在《闲情偶寄·词曲部》之《宾白第四》一节中,下设“声务铿锵”“语求肖似”“词别繁简”“字分南北”“文贵洁净”“意取尖新”“少用方言”“时防漏孔”八款,仅从分类的详尽,就可见李渔十分重视宾白的创作。

李渔不仅重视宾白创作,同时还注重舞台实践。他在《闲情偶寄·演习部》之《教白第四》一节中提出教白要做到“高低抑扬”“缓急顿挫”“高低抑扬”从句型结构及语法规则来处理说白;“缓急顿挫”则从故事内容来处理说白。李渔在论述中夹带举例,提出了教习说白的详细、实用的方法。如此重视戏曲说白的表演处理,李渔还是第一人。

关于宾白批评,李渔还提出一个创新的观点。李渔反对“自来作传奇者,止重填词,视宾白为末着”^②的现象,而把宾白与曲文同等对待,认为宾白与曲文相互生发,相得益彰。李渔说:“曲之有白,就文字论之,则犹经文之于传注,就物理论之,则如栋梁之于榱桷,就人身论之,则如肢体之于血脉。非但不可相轻,且觉稍有不称,即因此贱彼,竟作无用观者。故知宾白一道,当与曲文等视,有最得意之曲文,即当有最得意之宾白,但使笔酣墨饱,其势自能相生。常有因得一句好白,而引起无限曲情,又有因填一首好词,而生出无穷话柄者。是文与文自相触发。”^③从而极大地提高了宾白的地位。他还注意到了曲文与宾白的相互作用,避免了孤立地看待宾白。

当然,李渔对宾白的认识并不止于此。他从戏曲宾白应该具有舞台性特征的角度出发,提出创作宾白的几个标准:音乐性、个性化。李渔还详细地介绍了宾白的创作方

① 王骥德著《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社1959年版,第141页。

② 李渔著《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社1959年版,第51页。

③ 同上。

法：繁简得当、字分南北、少用方言、时防漏孔等。

除集大成者李渔的宾白论外，清代关于戏曲宾白的批评呈多样化趋势。黄周星、笠阁渔翁、李调元、焦循、梁廷柅、刘廷玑、陈栋、杨恩寿、姚燮、王国维、吴梅、梁启超等分别从不同角度表达自己的宾白批评主张，从而繁荣了戏曲宾白批评。他们基本上继承了李渔的宾白理论，有时甚至直接引用李渔的话。当然也有所创新和深入，如他们进一步加深了对戏曲宾白的当行与骈偶、雅与俗、曲白关系等理论问题的探索。

纵观戏曲宾白批评发展史，有三点值得注意：一是宾白在唐代已经成为戏剧的重要组成部分，然而，宾白批评理论的产生却很晚，直到元代才产生；二是在曲论史上对宾白作专文研究的第一人是明代的王骥德，对宾白的认识和论述更加深入、全面、系统、详尽的宾白理论的集大成者是清代的李渔。三是戏曲宾白批评其形式经由评点到序跋、专著的发展过程，内容则由随意、零散发展到系统化和理论化，其地位和重要性也在不断上升。

二 宾白功能论——叙事功能的不断深化

历来曲论家都认为曲词与宾白分工不同，曲词承担抒情功能，宾白承担叙事功能。较早论及宾白具有叙事这一功能的是明代李开先。他说：“词外承上启下，一切应答言语，谓之白。”^①在他看来，宾白具有承上启下，连接和贯穿剧情的作用。明代张琦谈到传奇与散套的区别时说：“乃若传奇之曲，与散套异。传奇有答白，可以转换，而清曲则一线到底。”^②清曲主要是一种抒情性的演唱艺术，戏曲则是一种抒情性和叙事性兼备的演出艺术。传奇与清曲的区别即叙事性，戏曲故事情节的跌宕起伏要靠宾白来转换，宾白起到转换剧情的作用。而散套没有宾白，就失去了转换剧情、承载故事的媒介。因而，清曲宜于抒情，传奇宜于叙事。

清代李渔继承明人之说，有了更详尽的论述。他说：“词曲一道，止能传声，不能传情。欲观者悉其颠末，洞其幽微，单靠宾白一着。”^③“悉其颠末”“洞其幽微”即揭示事件之起因，洞察事件发生发展的具体过程，亦即叙事。李渔注意到了“宾白”在揭示事件起因、故事情节发展等幽微之处的重要作用，并以新旧剧的差别来言其重要性：“且作新剧与演旧有别。《琵琶》、《西厢》、《荆》、《刘》、《拜》、《杀》等曲，家弦户诵已久，童叟男妇皆能备悉情由，……至于新演一剧，其间情事，观者茫然。”^④传奇曲文典雅，观众不能当场听懂。旧剧已为观众熟悉，所以不成问题；如演新戏，就须依仗宾白帮助观众

① 李开先著《词谑》，《中国古典戏曲论著集成》（三），中国戏剧出版社1959年版，第297页。

② 张琦著《衡曲麈谭》，《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1959年版，第268页。

③ 李渔著《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1959年版，第55页。

④ 同上。

明了剧情,使他们对故事有个大体的了解,无形之中便使宾白具有了一定的叙事功能。作为古典戏曲叙事要素的,主要是宾白。所谓曲传情,白叙事。

前人关于戏曲宾白叙事功能的观点对后世的曲论家也产生了重要的影响,对戏剧宾白功能的探讨也逐渐多起来。孔尚任云:“词曲皆非浪填,凡胸中情不可说,眼前景不能见者,则借词曲以咏之。又一事再述,前已有说白者,此则以词曲代之。若应作说白者,但入词曲,听者不解,而前后间断矣。其已有说白者,又奚必重入词曲哉。”^①明确指出了宾白的叙事作用。抒情写景宜用词曲,叙事宜用宾白,若重复叙事可用曲白交换。乾隆年间刊行的笠阁渔翁的《笠阁批评旧戏目》,跋中提出对于戏曲创作“代话之曲,杂白唱或尚可晓;一入清唱,如啖木屑,即使龙阳、襄成歌之,亦湿鼓哑缶而已。须合白即戏,拆白即词,纵使萧板闲缀,亦皆雅俗首肯方妙。”^②戏与词的最大区别即故事性,戏曲的故事性主要依靠宾白来完成。宾白塑造人物,构架故事,承担叙事作用。有宾白才能成戏,没有宾白只能是曲,即“合白即戏,拆白即词”。与笠阁渔翁持相同观点的是清人焦循。其《剧说》引《书影》云:“曲分视之则小令,合视之则大套,插入宾白则成剧,离宾白亦成雅曲,不似今人全赖宾白敷衍。”^③

清代的梁廷桢在《曲话》中亦谈到宾白的作用:

以白引起曲文,曲所未尽,以白补之,此作曲圆密处,元人百种多未见及。

(《曲话》卷二)

吴昌龄《风花雪月》一剧,……带白能使上下串联,一无参漏。(《曲话》卷二)

梁廷桢指出宾白在情节发展中的作用:引发曲文、补充曲词和串连起事件。清代另一位剧作家和戏曲理论家杨恩寿曾写有《词余丛话》和《续词余丛话》。《词余丛话》及其续编均分为《原律》《原文》《原事》三卷。其中《原文》即谈说白、唱辞。杨恩寿论曲显然受到李渔曲话的影响,有时直接引用李渔的话。杨恩寿谈及宾白叙事的问题,比梁廷桢说得更为明晰:“凡曲词皆非浪填,胸中情不可说,眼前景不可见者,则借词曲以咏之。若叙事,非宾白不能醒目也。使仅以词曲叙事,不插宾白,匪独事之眉目不清,即曲之口吻亦不合。”^④他把词曲和宾白作了不同艺术职能的划分:词曲用来抒情写景,而宾白则用以叙事。曲白应该融为一体,故事情节的清晰往往得力于宾白的呼引穿插。可以看出他的认识更深入一步。他还以《牡丹亭》为例,详细论述了宾白的妙处:“《牡丹亭》写杜丽娘游园之时,便道:‘不到园林,怎知春色如许也!’紧接‘原来姹紫嫣红开遍,似这般都付与断井颓垣’。若不用宾白呼起,则‘原来’二字不见精神。此下叙亭馆之胜,于陆则‘朝飞暮卷,云霞翠轩’,于水则‘雨丝风片,烟波画船’。而此调尚

① 孔尚任著《桃花扇·凡例》,人民文学出版社1959年版,第12页。

② 笠阁渔翁著《笠阁批评旧戏目》,《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社1959年版,第310页。

③ 焦循著《剧说》,《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社1959年版,第129页。

④ 杨恩寿著《词余丛话》,《中国古典戏曲论著集成》(九),中国戏剧出版社1959年版,第256页。

有三字两句,若再写园景,便嫌蛇足。故插宾白云:‘好景致,老奶奶怎不提也’,结便以‘锦屏人忒看的韶光贱’反诘之笔足之,即景抒情,不见呆相。究竟此支词曲之妙,皆由宾白之妙也。”^①这段分析细致而深入,让我们通过《牡丹亭》中最脍炙人口的经典唱段,感受到了词曲之妙,宾白之妙,曲白融合无间的特色。更重要的是,词曲之妙,也是源于宾白之妙,即故事情节的清晰是得力于宾白的呼引穿插,而宾白的呼引穿插则能为词曲的抒情做好铺垫。

通过以上分析可知,曲词与宾白各自分工不同,曲词承担着抒情功能,而宾白承担着叙事功能。宾白具有叙事功能,已成为历来曲论家们的普遍认识,并且在历代曲论家们的不断研究探讨中,其具体内涵也在不断深化。

① 杨思寿著《词余丛话》,《中国古典戏曲论著集成》(九),中国戏剧出版社1959年版,第256页。

李玉《洛阳桥》传奇残曲考

南京师范大学文学院 梁 帅

摘要:《洛阳桥》传奇,清初李玉撰,剧写泉州太守蔡祥建造洛阳长桥、造福于民事。剧作问世以来,戏曲目录对此剧多有著录,然均标记“已佚”,只在昆弋乱弹诸腔中保留了《下海投文》一出。近日,孙书磊师与笔者在点校整理《全清戏曲》(顺康卷)时,从南京大学吴新雷老师处幸得《神议》《戏女》两出,并在《北京大学程砚秋玉霜簪藏戏曲珍本丛刊》中发现未命名者一出,以及《故宫珍本丛刊》和《中国国家图书馆藏清官升平署档案集成》所收《下海投文》。此四出全为清升平署昆曲唱本,较接近李玉《洛阳桥》传奇原作。《洛阳桥》传奇直接取材于《四美记》,而非后人杜撰的《蔡锡传》,且受到明代沿海地区神话形象“夏得海”的影响。与此同时,清车王府又藏有《洛阳桥》的京腔乱弹本若干种,与程砚秋藏升平署昆曲本出目相同,反映了京剧对昆曲唱本的改编与重构,也体现了晚清王府演剧之特点。

关键词:《洛阳桥》《四美记》与《蔡锡传》 车王府曲本

《洛阳桥》传奇,清初李玉撰,具体创作时间待考。剧写泉州太守蔡祥建洛阳桥,众神奉玉帝旨意暗自助其筑桥。由于渡口两岸无泥沙,南海观音遂以一瓣莲花化作采莲画舫,又派龙女到民间自许婚姻,引得王公贵族纷纷倾囊相助。河边风浪卷起,蔡祥修书一封,着夏德海送与龙王,龙王则助其建桥时风平浪静,此即著名的《下海投文》。同题材作品,还有明无名氏《四美记》。戏曲目录学著作,如《新传奇品》《传奇汇考标目》《重订曲海总目》《剧说》梁廷相《曲话》《今乐考证》《曲录》《古典戏曲存目汇考》《明清传奇综录》等对此剧均有著录,然今该剧全本已佚,只留散出若干。

一 现存《洛阳桥》残曲版本考

现存李玉《洛阳桥》残曲,总计有《神议》《戏女》、未命名者及《下海投文》四出,皆属

* 基金项目:国家社科基金重大招标项目“《全清戏曲》整理编纂及文献研究”(项目编号:11&ZD107);教育部人文社会科学规划基金项目“清代善本戏曲叙录与研究”(项目编号:13YJA760044);江苏省普通高校学术学位研究生科研创新计划“明清王府戏曲活动编年要录”(项目编号:KYLX15—0680)。此文部分资料由南京大学吴新雷教授、南京师范大学孙书磊师提供,特表谢忱。

升平署钞本系统。下文首先对其版本之流传与面貌予以介绍。

1. 《神议》《戏女》

今存吴新雷先生过录周明泰几礼居藏清升平署钞工尺谱本^①；程砚秋藏清升平署钞本，《北京大学程砚秋玉霜簪藏戏曲珍本丛刊》第十九册据之影印。

吴新雷先生过录周明泰几礼居藏清升平署工尺谱本(下文简称“吴本”)：南京大学吴新雷先生作为“苏州剧派”较早的研究者，曾在《中国戏曲史论》中提及《神议》《戏女》原藏于上海图书馆，且为清升平署钞本。^②据吴先生告知孙书磊师，孙师又转述于笔者，此两出原为民国时期著名藏曲家周明泰旧藏，1959年吴先生据周氏藏本亲自过录一副本。周明泰，字志辅，别号几礼居主人，安徽至德人，著有《道咸以来梨园系年小录》《读曲类稿》等。周明泰藏曲丰富，且孤本、善本较多，今人潘景郑编《至德周氏几礼居戏曲文献录存》(下文简称《录存》)，详细著录了周氏所藏曲本。周明泰于1949年离沪，将其藏曲悉数托合众图书馆保管，后合众图书馆改名历史文献图书馆，不久并入上海图书馆，故藏曲亦全部转入。^③近日笔者至上海图书馆访曲，未曾亲见该剧，且查《合众图书馆藏书目录》^④《上海历史文献图书馆藏书目录》^⑤，也未睹对该剧的记载。潘氏所说《洛阳桥》至今已不知下落，仅留下了吴先生的过录本。《录存》的“单出昆弋谱类”中记“《洛阳桥》一册”，然却未如吴先生一样说明原为升平署旧藏。^⑥

“吴本”首页标《洛阳桥》，旁注：“至德周明泰几礼居旧藏，原为七叶，每半叶五行，20—23字，一九五九年二月在上海历史文献图书馆抄录。”题名下有拟周氏原本之“青木翠竹”“张洪沧印”“蕾萼道人”等三枚方印。吴本共六页，于每出前标注出名。《神议》两页，《戏女》四页，唱曲旁记工尺谱，一页28行，行20至25字不等。

程砚秋藏清升平署钞本：程砚秋所藏《神议》《戏女》，以往治曲者鲜有目睹，幸得近年《北京大学程砚秋玉霜簪藏戏曲珍本丛刊》(下文简称《丛刊》)将之影印^⑦，嘉惠学

① 关于此本之由来：近年，孙书磊师负责国家社科基金重大招标项目《全清戏曲》(顺康卷)的整理与编纂工作，曾就李玉《洛阳桥》的存本问题，请教南京大学吴新雷先生。吴先生将其在上海图书馆过录的周明泰藏《洛阳桥》总计两出曲文，主动提供给孙师作整理使用。孙师将此本交付笔者，故能有此获读。吴先生的无私奉献精神，既嘉惠学林，又令后学钦敬。

② 参吴新雷著《中国戏曲史论·李玉逸曲访谈记》，江苏教育出版社1996年版，第164页。此文原刊于《江海学刊》1963年第5期，后郭英德编《明清传奇综录》、吴新雷主编《中国昆剧大辞典》、洪惟助主编《昆曲辞典》，皆采用此说。

③ 参潘景郑编《至德周氏几礼居戏曲文献录存·序》，问书堂仿雕板式印本。

④ 合众图书馆编《合众图书馆藏书目录》，1957年油印本，上图藏，索书号：线普553796至553799。

⑤ 上海历史文献图书馆编《上海历史文献图书馆藏书目录》，1957年油印本，南图藏，索书号：GJ/2006587。

⑥ 从《录存》其余条目看，潘氏对部分剧目有特别标示“升平署藏”的惯例，然《洛阳桥》下却未说明。孙师与笔者曾就此问题请教吴先生，据吴先生介绍此二出确为升平署所藏。本文采用吴先生之观点。

⑦ 北京大学图书馆编《北京大学程砚秋玉霜簪藏戏曲珍本丛刊》第十九册，中国国家图书馆出版社2014年版，第181—194页。下同。

林。程砚秋藏曲原属金匱陈氏,即嘉庆、咸丰之际著名伶人、曾任升平署总教习的陈金雀,陈氏著有《明心鉴》《杂剧考原》等,其藏曲经子寿峰、孙嘉樑,至民国分别被梅氏缀玉轩和程氏玉霜簪所藏,分得程砚秋的数量有一千余种。民国二十二年杜颖陶受金仲荪之托,将该部分藏曲进行整理,总计四百余种,《神议》《戏女》即在此列。^①程砚秋藏清升平署钞本书衣墨笔题“洛阳桥总本”,下标“黄三高堂记”。每出前不标出名,据内容判断,《神议》一叶,《戏女》二叶。半叶8行,行32至40字不等,宾白字体与唱词相同。

2. 未名一出(下文简称“未名出”)

今存程砚秋藏清升平署钞本(下文将其与程氏所藏之《神议》《戏女》,统称“程本”),《丛刊》第十九册据之影印。

此出名称与内容均不见于诸家著述,但在《丛刊》中排在《神议》《戏女》后,共三叶。版本面貌与《丛刊》影印之《神议》《戏女》同,不再赘述。

3. 《下海投文》

今存五种皆为清升平署钞本,第一种为《故宫珍本丛刊》影印,另四种为《中国国家图书馆藏清官升平署档案集成》(下文简称《集成》)影印。

《故宫珍本丛刊》影印本(下文简称“故宫本”):清中后期升平署负责内廷演剧,且伶人抄录了大量曲本,《故宫珍本丛刊》所影印之《下海投文》即为故宫博物院旧藏^②。首页题“下海投文”,标“曲谱总本”。总计16叶,半叶6行至8行不等,行18至25字不等,宾白字体较唱词小。

《集成》影印本之一(下文简称“国图本一”)

“国图本一”,《集成》第九十四册,第55310—55317页影印之。首页题“下海投文”总计8叶,半叶9行至11行不等,行15至25字不等,字迹较为潦草。

《集成》影印本之二(下文简称“国图本二”)

“国图本二”,《集成》第九十四册,第55319—55343页影印之。首页标“昆《下海投文》串关”,总计12叶,半叶7行,行18字,字迹清晰。

《集成》影印本之三(下文简称“国图本三”)

“国图本三”,《集成》第一〇二册,第59859—59885页影印之。书衣墨笔题“不准,歌,此出无害字,《下海投文》”,总计13叶,半叶7行,行20字,字迹潦草。

《集成》影印本之四(下文简称“国图本四”)

① 杜颖陶言:“第一步的整理工作,是选择和裁决,选择和裁决的结果,差不多有过半数的本子,不得不请他们仍旧回到那重纸密裹的世界。”又,吴树荫言:“散包钞本(梁按,指杜氏未加整理者)占玉霜簪藏曲的大部分,遗憾的是未能影印收入本书(梁按,指《丛刊》)。”参见杜颖陶《记玉霜簪所藏钞本戏曲》,《剧学月刊》第二卷第三期,1933年3月;吴树荫《丛刊·前言》,第10页。

② 故宫博物院编《故宫珍本丛刊》第667册,海南出版社2001年版,第450—457页。下同。

“国图本四”，《集成》第一〇二册，第59891—59911页影印之。书衣墨笔题“十二年八月准本”，首页标“下海投文”，总计10叶，半叶9行至11行不等，行15至25字不等，版本面貌较差。

以上是现存四出《洛阳桥》传奇的版本状况。

二 《洛阳桥》传奇散出情节论

从“程本”“吴本”的抄录顺序看，并考虑故事情节发展，《洛阳桥》残存四出曲文的编排顺序应当为《神议》《戏女》“未名出”《下海投文》。以下分别予以介绍。

1. 《神议》

“吴本”《神议》由【石榴花】【赏花时】【玉環清江引】【煞尾】四支曲组成。剧写蔡祥造洛阳桥之事已被玉帝知晓，龙君遂率众水族，迎接前来助蔡祥造桥的南海观音。观音告知龙君将于“酉年酉月酉日酉時”起造，然龙君却苦于两岸无半寸沙土。观音允诺用一瓣莲花化作采莲画舫，并将龙女变身西洋美女去洛阳渡口自许婚姻，引王孙公子抛打金银，金银便可聚宝成洲。龙女化身西洋美女后，龙君遂领水族前往洛阳渡口拥护。

“程本”与“吴本”的《神议》曲文宾白基本相同，“程本”仅将【赏花时】作【北宫花】。此外，“程本”增加了观音命龙女化为西洋美女、朱夫人变为艄婆的详细情节，龙女曼妙身姿刻画得惟妙惟肖。

2. 《戏女》

“吴本”《神议》由【引】【粉蝶儿】【缕缕金】【前腔】【北红绣鞋】【迎仙客】【十二月】【石榴花】【上小楼】九支曲组成。吕洞宾得知龙女化为西洋美女后，便欲化一书生前去调笑一番。洛阳渡口诸才人公子得知龙女将要自许婚姻后，也纷纷倾囊前往。龙女告知、无论何人，只要将金银打到其身便可成百年夫妇。一时间，金银珠宝如倾盆雨下，纷纷投向龙女，然竟无一命中，全部落入水中，逐渐聚宝成洲。此时吕洞宾作法以至大风四作，并将金银打至龙女身，龙女发觉吕岩识破机关，遂划船远去。王孙贵客纷纷低头丧气，苦叹“无缘法”。

“程本”与“吴本”的《戏女》内容基本相同，然曲文、宾白却有一定差异。除去开场【引】外，“程本”其它曲前并不标明曲牌，同时将【缕缕金】【前腔】标为“上板”，似为乱弹本。

3. “未名出”

“程本”所收“未名出”由【新水令】【步步娇】【折桂令】【江儿水】【绕绕令】【沽美酒】【清江引】七支曲组成。猪婆龙原本位列仙班镇守荆江，然不幸触犯天规被革除仙籍，逃至闽水。一日，猪婆龙女带兵将出洞步浪，突然发现抛打至洛阳渡口的金银堵住洞

门,随令兵卒将其搬进洞中。早前猪婆龙赴宴,晚归后告知猪婆龙女此乃为蔡状元造桥而备之物,并极力劝其勿破坏天条,然猪婆龙女坚持己见。就在兵将搬动金银时,恰被巡视的黄鱼将军发现,双方一阵厮打后,观音、龙王、猪婆龙、猪婆龙女纷纷赶到。观音责备猪婆龙等不知悔改,考虑到其已无藏身地,遂将其带至南海普陀山安置,并嘱托龙王守护蔡状元造桥,不得泄露天机。

此出以往未见于吴新雷、郭英德等学者著述,是玉霜簪所藏一孤本,然车王府曲本中有一出乱弹与之较相似。

4.《下海投文》

现存《下海投文》钞本存本情况较为复杂,但可以分为两类:第一类是“故宫本”“国图本一”“国图本四”。三版本唱曲宾白完全相同^①,由【引】【混江龙】【驻云飞】三支曲组成,“国图本一”可以看为“国图本二”的誊钞本。第二类是“国图本二”和“国图本三”,二者曲文宾白全部相同,同为“串关本”。“国图本二”誊抄清晰,字迹隽秀,是四种钞本版面貌最佳者,可看作“国图本三”的誊钞本。较第一类,第二类缺【混江龙】的曲牌,唱曲宾白也较前更加简洁,然内容差异并不大。

泉州太守蔡祥欲为母起造洛阳桥,苦于两岸无处安放桥墩。蔡祥连夜修书一封,并着人送至东海龙王处,但不得一人能“下得海”。而此时一叫“夏德海”的皂隶,误认为蔡状元欲派“自己”前往,遂主动自荐。夏德海原以为到龙王庙将书信烧毁即可,不曾想蔡状元竟然是让其亲自前往东海龙宫。他来到酒馆,向酒保王老头诉苦,二人一番嬉戏打骂,最后夏德海醉醺醺地来到岸边,在礁石边倒头睡下。巡逻海鬼看到夏德海,打开书信,得知是蔡状元造桥事。海鬼带回书信,龙王在信中写下“醋”字,寓意“乙酉年乙酉月乙酉日乙酉时”。后夏德海被杂役带回官署,蔡祥打开书信遂知其意。全剧戏剧冲突紧凑,夏德海滑稽调笑,场面十分精彩,晚清内廷常常演出。

《洛阳桥》作为李玉神话剧创作的代表,作者将历史史实、民间传说等因素加以糅合再创造,塑造了诸多个性突出的人物形象,如令人捧腹大笑的夏德海、狡猾机智的吕洞宾等,尤其是《下海投文》一出,在戏曲舞台上常演不衰。

三 “文檄海神”考——兼谈《洛阳桥》传奇本事

关于《洛阳桥》传奇的本事,核心问题是理清“文檄海神”“醋字”等神幻情节的归属。该情节最早出现在宋蔡襄任泉州知府并撰写《万安桥记·跋》中,《四美记》正是直

① “国图本一”“国图本四”较“故宫本”仅在“【驻云飞】没来由的爹娘取名儿下得海”唱曲后,多“(丑)怪不得如今的人寿短心多了。(付)怎么心多了?(丑)我一句话没有说完,你就认过去了。(付)还是这话”,其余全部相同。

接取材于此^①。但是至明初蔡锡再任泉州知府后,这些材料又一次出现在嘉靖《泉州府志》中,此后更是出现在《明史·蔡锡传》中。加以《洛阳桥》在清代剧坛常演不衰,《洛阳桥》与蔡锡的关系似乎显得更加紧密了。首先看以下两则材料:

一日,忽命工房吏写丈一道,申报海神。公亦勉承母命,自以为迂诞而不经也。乃命皂隶投文海滨,隶畏溺死,众皆受责,无一肯从命者。有一风皂隶出而倡言,曰:“吾愿齐文以往。”既至,则就酒肆痛饮,饮毕酣睡于海崖。潮至有死而已,睡及半日而始醒,醒后退潮起视之,则文书已易封亦。封上无他书,止一封字。乃返而呈于公,公拆而阅之,内一“醋”字。……昔神令我廿一日酉时兴工乎。

(宋·蔡襄《万安桥记·跋》)^②

蔡锡,字廷予,鄞人,中永乐癸卯乡试。……不避权贵,升知泉州府。……时洛阳桥圯废,故石有刻文云:“石头腐烂,蔡公再来。”桥故宋太守蔡襄所建,而锡适已守至,遂捐俸修之。桥故跨海施工实难,锡甚患之计无所出,乃为文檄海神,募赍批者皆莫应。忽一醉卒,趋踣而前曰:“我能往。”乃饮酒大醉,自没于海。若有神接之者,遂得批以还,复于锡上有一“醋”字,锡妄意曰:“得非八月二十一日酉刻,以是日兴工,潮不至者。”旬日,桥遂迄工,更其名为“万安”。

(嘉靖《宁波府志》)^③

嘉靖《宁波府志》对蔡锡的记载与蔡襄所书《万安桥记·跋》颇为相似,其共有情节如“文檄海神”“醋字”,即明无名氏《四美记》的重要关目,也是李玉《洛阳桥》现存四出曲文的核心情节。20世纪60年代吴晓铃、吴新雷先生已论证《洛阳桥》并非《四美记》^④,且对《洛阳桥》源自《蔡锡传》有了一定讨论。然而随着《洛阳桥》残曲的发现,我们便可反思《洛阳桥》传奇的本事来源,追问《洛阳桥》与《四美记》之间关联。笔者认为,“文檄海神”显然是嘉靖《宁波府志》纂修者为标榜先贤而为蔡锡肆意追加的一段荒诞无稽文字,它是受到《万安桥记·跋》和已创作完成并有一定影响的《四美记》启发所产生。明人普遍认为夏德海下海投文的指使者是蔡襄,只是入清后被本末倒置误认为蔡锡。李玉的《洛阳桥》传奇是直接取材于《四美记》、蔡襄《万安桥记·跋》,与《蔡锡传》并无关联。

《四美记》源自蔡襄《万安桥记·跋》已毋庸置疑,且《四美记》曾在晚明产生过重要影响,万历年间诸多折子戏选本对此剧有择选。“忠孝节义”是作者在作品中极力塑造

① 《曲海总目提要》、《明清传奇综录》已有详论,可参看,不赘述。

② 贺复徵编《文章辨体汇选》卷五八一,《文渊阁四库全书》第1409册,第184页。

③ 周希哲修《宁波府志》卷二十七《传三·列传》,嘉靖三十九年刻本。

④ 周绍良著《“四美记”就是李玄玉的“洛阳桥记”》(《光明日报》1962年5月24日)认为《四美记》即为李玉所著《洛阳桥》,吴新雷著《〈四美记〉并非李玉的〈洛阳桥记〉》(《光明日报》1962年8月30日)、吴晓铃著《“四美记”不是李玄玉的“洛阳桥记”》(《文汇报》1962年9月1日)分别反驳周氏观点。

的“四美”，其中第三十九出为“观音度莲”，第四十出为夏得海“文檄海神”等情节，但此后诸戏曲选本所取内容却无一有上述关目^①。然而“文檄海神”等情节，却被嘉靖《宁波府志》纂修者巧妙地拿来记录与“蔡襄”音近的“蔡锡”，以标榜乡贤。相比之下，更早的成化本《宁波郡志》卷八仅记载蔡锡历任大理寺卿，并未详记蔡氏生平；万历《泉州府志》对蔡锡的记录也为：“洛阳桥圯废，故石有刻云：‘石头腐烂，蔡公再来。’至是锡捐俸修之。”^②对于《泉州府志》作伪记载，清全祖望直言：“何以泉产记泉迹，岂容虚假？贻后议，总因伯生误，编纂人知其一，不知其二。大叹当年利济心衰，草荒烟同废弃。”^③然嘉靖《宁波府志》无所依据、凭空捏造的记载，对后世影响甚大，这成为后世对李玉《洛阳桥》传奇本事来源错误认识的根源。

晚明士人对“文檄海神”传闻的归属，有着清晰认识。《泉南杂志》《问奇类林》等著作均将“所有权”归于蔡襄，只有标榜先贤的《两浙名贤录》《涌幢小品》记为蔡锡，然而这一问题到了清代却峰回路转。首先，一方面浙籍名人继续神化先贤，如《元明事类钞》转引宋桢《筠廊偶笔》言：“此事人不知而以附蔡端明，且以为传奇中妄语矣。”^④另一方面，清代考据之风盛行，且达到了无所不用其极的地步，梁章钜、焦循等人皆认为是蔡锡借夏德海“文檄海神”。梁章钜言：“按洛阳桥托始于忠惠，醉隶事则系蔡锡，见《明史》本传，后人因蔡姓而误附于忠惠耳。”^⑤焦循言：“载锡本传，此实事也。人不知而以事附蔡端明，且以为传奇中戏妄之语，非也。”^⑥此时李玉的《洛阳桥》传奇早已问世，其幽默风趣、玄妙奇幻的色彩颇得时人欢喜，逐渐取代了《四美记》在戏曲舞台上的地位。一边是风靡剧坛的《洛阳桥》，一边是被乾嘉学派刨根穷究的蔡锡，李玉《洛阳桥》与《蔡锡传》联系变得愈发紧密，再加之《明史·蔡锡传》所谓“权威性、可靠性”的记录，《洛阳桥》取材于《蔡锡传》似无须置疑。而事实却是明嘉靖《宁波府志》及后人的部分记载是失误的，李玉的《洛阳桥》传奇是上承蔡襄所书《万安桥记·跋》，后经无名氏《四美记》发展而来，与蔡锡着实不存在关联。故《洛阳桥》故事的流变，及其与蔡襄、蔡锡的关系，我们可以用下图表示。

① 万历二十四年的《群音类选》选《登渡报喜》，万历二十八年的《乐府菁华》选《取女回家》《迎亲诉请》，万历三十年的《乐府红珊》选《蔡兴宗伞盖玄天》《蔡端明母子相逢》，万历三十四年至三十五年的《词林一枝》选《兴宗过关》《邀女回家》，万历三十五年至三十六年的《八能奏锦》选《邀女回家》，万历三十八年的《玉谷新黄》选《邀女归家》《命子造桥》《端明问母》。

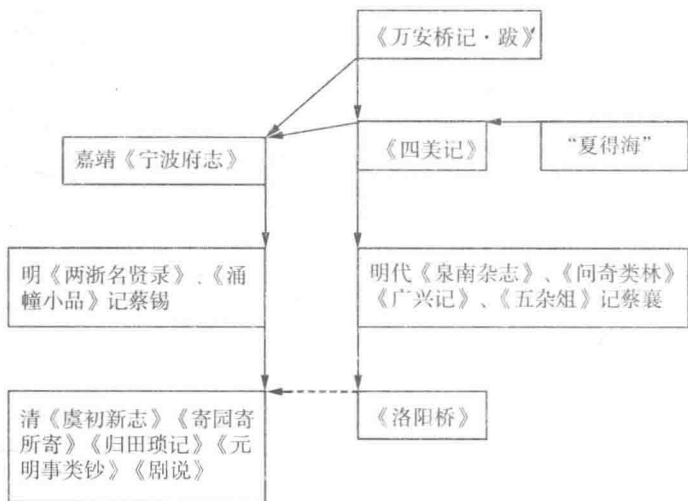
② 阳思谦修《泉州府志》卷十，万历四十年刻本。

③ 全祖望辑《续耆旧》卷一百十七，清槎湖草堂刻本，《续修四库全书》第1683册，第69页。

④ 姚之骅撰《元明事类钞》卷二，《文渊阁四库全书》第884册，第25页。

⑤ 梁章钜撰《归田琐记》，中华书局1981年版，第45页。

⑥ 焦循著《剧说》，《中国古典戏曲论著集成》（八），中国戏剧出版社1959年版，第154页。



如果要论及《洛阳桥》对《四美记》的最大发展,那就一定是“夏德海”这一人物形象的塑造。在清代内廷与王府所藏曲本中,昆弋乱弹本的《下海投文》我们均可找到,可见当时清廷皇族对之喜爱程度。关于夏德海的姓名,《下海投文》一出中说得很详细:

小弟这个“夏”,是“春夏秋冬”之“夏”,并不是七上八下之“下”。“得”是“有德”之“德”,“去德”亦非“去得”之“得”。“海”是湖海,并不是“螃蟹”之海。

(“故官本”《下海投文》)

可见,“下得海”本名为“夏德海”。而在万历二十五年成书的《三宝太监西洋记通俗演义》(下文简称《西洋记》)中,我们也找到了一个名叫“夏得海”的角色:

好个碧峰长老,念上一声佛,佛法一时生,转身写了一个飞票,差了一个夏得海,竟投西海龙官海藏而去。

(第二十一出《软水洋换将硬水,吸铁岭借下天兵》)

于都督转到水寨里面,叫过五十名夏得海来,吩咐他如此如此。

(第三十五出《大将军连声三捷,咬海干连败而逃》)^①

第二十一出夏得海奉碧峰长老命向西海龙王投一飞票,而第三十五出于都督则唤出五十名夏得海助其剿灭海中水族。由此可见,无论是“夏得海”还是“夏德海”,抑或是“下得海”,在《四美记》《洛阳桥》《西洋记》中,扮演的角色均为“下海投文”。且从“五十名夏得海”来看,“夏得海”决非某一位特定历史或神话人物,而是明代福建沿海地区流传的“一类”神化形象,它非《四美记》《洛阳桥》所独有。而李玉《洛阳桥》的最大成功,就在于他将神话形象“夏德海”充分运用于剧作,成功塑造了一个滑稽调笑、莽莽撞

① 罗懋登著,陈树崧、竺少华点校《三宝太监西洋记通俗演义》,上海古籍出版社1985年版,第280、457页。

撞的皂隶形象。

四 从《洛阳桥》昆腔本到京剧本——戏剧的整合与重塑

除上述介绍的昆曲本《洛阳桥》外,晚清车王府还藏有《洛阳桥》的乱弹单出戏(简称“车王府本”)①。“车王府本”总题《洛阳桥总讲》,共计有《神议》《戏女》“未名出”三出,从角色设置、曲文宾白看,其与“程本”出于同一祖本。从“程本”到“车王府本”,体现了曲本由繁杂到简洁的过程,“车王府本”较升平署本显然更适应王府、士大夫等阶层的堂会演出。

首先,“车王府本”反映了晚清王府对内廷演剧的模仿与借鉴。

“车王府本”与“程本”出自同一祖本,考虑到王府的特殊地位,甚至有可能是王府的戏班演员直接将升平署剧本进行了删改。② 下表以《神议》一出为例,将两种钞本相似内容作对比,以视二者之相近。

“车王府本”	“程本”
(龙白)今奉上帝敕旨,道下界有一孝子蔡君谟,为母心愿起造洛阳长桥,永成万年之功。南海菩萨拥护,因此带领众水卒早来等候。(呀)远远望见,金光缭绕,想是菩萨降临。	(龙白)今奉玉帝敕旨,到下界有一孝子蔡君谟,为母心愿起造洛阳长桥,永成万年之功。南海菩萨拥护,因此带领众水卒早来等候。(呀)远远望见,金光缭绕,想是菩萨来也。
(观白)今乃酉年酉月酉日酉时,好安桥墩。 (龙白)只是洛阳两岸并无半寸沙土,如何起造,望菩萨赐教。 (观白)吾有莲花一朵,化作一支莲船,命龙女化一西洋美女,朱夫人变为艄婆去至洛阳渡口,只言自许婚。引百姓王孙公子抛打金银,三昼夜可以聚宝成洲,何愁无土起造?	(观白)今乃酉年酉月酉日酉时,好安桥墩。 (龙白)只是洛阳两岸并无半寸沙土,如何起造。 (观白)吾有莲花一朵,化作一支莲船,命龙(女)化一西洋美女,朱夫人变为艄婆去至洛阳渡口,只言自许婚。劝王孙贵客抛打金银,三昼夜可以聚宝成洲,何愁无土安桥?
(观白)我命你巡查两岸,息浪停波往来拥护。有人抛打金银,尽行落水,不可洩漏天机。 (龙白)领法旨,众水卒往洛阳拥护者。 (观)龙神水将已去,霎时海天一色,风平浪静。那厢龙女乘采莲船,笑舞而来也。	(观白)龙君带领海将往彼两岸,息浪停波往来拥护。有人抛金掷银,尽行落水,不可洩漏天机。 (龙白)众水卒往洛阳拥护者。 (观)龙神水将尽去,霎时海天一色,风平浪静。那龙女乘彩船,笑舞而来也。
(观白)一个好似月宫女,一个竟似施行光。众将神,往洛阳渡口去者。	(观白)一个好似月宫女,一个更似施行光。众将神,往洛阳渡口拥护去者。

从上表看,“车王府本”与“程本”的相似处,主要是在宾白部分。宾白作为支撑戏

① 本文所用车王府曲本为首都图书馆编《清车王府藏曲本》第六册,学苑出版社2001年版,第292—297页。下文不再标注。

② 参见康保成、黎国韬著《晚清北京剧坛的昆乱消长与昆乱交融——以车王府曲本为中心》,《京剧的历史、现状与未来》,中国戏剧出版社2006年版,第193页。

剧情节发展最重要的内容,不便随意改动,所以“车王府本”基本沿袭了“内府本”的对话内容。“车王府本”的改动主要在于删除累赘语言、突出宾白的通俗化,如将“程本”的“龙君带领海将往彼两岸”改为“我命你巡查两岸”,语言表述趋于明了简单。与宾白相比,囿于京腔与昆曲的曲体差异,“车王府本”对“内府本”唱曲的借鉴显然很弱。

其次,“车王府本”较“程本”,通过调整顺序、删减等手段整合戏剧情节,进而达到增加观赏趣味的作用,这点在“未名出”表现最为明显。

“车王府本”的《神议》《戏女》从角色设置、情节安排上与“程本”差异不大^①,只是精简了部分宾白与唱曲,但在“未名出”,则作了较大改动。首先是调整猪婆龙等人物的上下场顺序。“程本”的该部分情节上文已有介绍,而在“车王府本”的第七、八、九场,猪婆龙、黄鱼将军、猪婆龙女依次亮相。这样的处理显然更加简洁与明了,改变了原作略显拖沓的场面。三人的集体出场,为下面剧情的紧凑展开作了铺垫。其次,“车王府本”删除了“程本”最后的观音说教戏份。“程本”最后有一段观音菩萨携龙王度脱猪婆龙及其妻的戏份,而在“车王府本”中这一部分被直接删去,改为观音派天兵擒获猪婆龙等人的武戏。这样的改编显然使剧作更加有“戏”,场面实际演出效果更佳。

最后,“车王府本”反映了清中后期昆乱消长过程中,京腔对昆曲唱本的吸收与应用,尤其反映了亲王贵族对昆腔的眷恋。

“车王府本”并非完全的乱弹本,而是夹杂了许多昆曲,属“乱中有昆(唱)”。全剧头场、第七场用【点绛唇】,第二场用【引】,第三、四、十一场用【水底鱼】,第九场用【粉蝶儿】,第五场用倒板,此外的第六、八、十场用板腔体,但板式不明。早在乾隆晚期花部已有逐渐取代雅部的趋势,然而清中后期的皇族对昆腔仍然保持着高涨情绪。晚清恭王府的昆腔科班、醇王府的昆弋班,都是以演唱昆弋为主。陈墨香曾说:“道光以后,乱弹始兴,然士大夫犹喜昆曲。光绪中叶,奕譞立王府科班,尚以昆曲为主,昆冈、李端芬每斥西皮二簧非雅音。”^②虽然车王府藏曲本中,昆弋本的数量仅为乱弹本一半,但是为数众多的“乱中有昆”,也反映了皇亲贵胄对昆腔的最后坚守。

除车王府曲本收有《洛阳桥》的乱弹单出戏外,《故宫珍本丛刊》中也收有题为“洛阳桥总本”的乱弹本,内容包括《神议》《戏女》《下海投文》三出。然与《洛阳桥》传奇四出残曲相比,其内容、角色、唱曲、宾白都已相去甚远,在此不再赘述。

结 语

李玉作为苏州剧派的主将,自20世纪50年代起便引起学界极大关注,《李玉戏曲

① 《神议》角色有四水旗、四水将、龙王、观音、龙女、朱夫人,《戏女》角色有吕洞宾、赵兄、钱兄、孙兄、李兄、龙女、朱夫人,“车王府本”与“程本”角色相同、情节无异。

② 陈墨香著《北平昆曲盛衰》,《剧学月刊》第1卷第2期,1932年2月。

集》也早已被整理出版。然《洛阳桥》作为李玉神话剧创作的代表,以往我们仅知《下海投文》一出,且多数是京剧、豫剧等乱弹系统,较李玉原作有较大差距。而今《洛阳桥》传奇残本的发现,为丰富我们对李玉剧本创作的认识提供了新材料。通过《神议》等四出残曲来看,李玉善于将前人鲜有关关注的素材加以二次创作,并且广泛择取相关材料。李玉没有延续《四美记》“忠孝节义”的教化思想,而是将《洛阳桥》创作成一部纯粹的“艺术品”,神话与喜剧元素相得益彰。在《四美记》中,“文檄海神”是蔡襄造桥的“不得已”办法,尚且没有得到作者充分开掘。晚明剧坛对《四美记》的接受也停留在“忠孝”层面,这点从时人的戏曲选本中可窥一隅。但是在《洛阳桥》中,李玉围绕“文檄海神”设计了诸多关目情节,吸收了福建沿海地区神话形象“夏得海”的元素,塑造了包括夏德海、猪婆龙女在内的诸多生动形象,堪称李玉神话剧创作的典范。

参考文献

- [1] 康保成:《苏州剧派研究》,广州:花城出版社,1993年版。
- [2] 郭英德:《明清传奇综录》,石家庄:河北教育出版社,1997年版。
- [3] 吴新雷:《中国昆剧大辞典》,南京:南京大学出版社,2002年版。
- [4] 洪惟助:《昆曲辞典》,台北:传统艺术中心,2002年版。
- [5] 孙书磊:《中国古代历史剧研究》,南京:南京师范大学出版社,2004年版。

齐如山：诚心扶持、关怀和宣传国剧名脚名角

海南师范大学文学院 李占鹏

摘要：齐如山是一位把一生都用来扶持、关怀和宣传演员的戏曲学家。他扶持、关怀和宣传最多的戏曲演员，自然要推当时和后来享有盛誉、为中国戏曲表演事业做出卓越贡献的“四大名旦”之首的梅兰芳。他不仅为梅兰芳编剧、排戏，而且对梅兰芳走出国门、赢得国际声望起到了无与伦比的鼓动、推介和襄助作用，更可贵的是，还对梅兰芳的表演艺术进行了甚为具体、深入的研究。齐如山也比较全面地著录了梅兰芳之外的清末著名京剧演员，尤其把谭鑫培、陈德霖、杨小楼、余叔岩分立出来给予专门评述，反映了他国剧名脚名角研究的全局观。

关键词：齐如山 国剧 名脚名角

中国古代的戏曲演员数量并不少，但留名青史的却不是很多。元代以前只有极少的几位，像优孟、东方朔、黄幡绰等人，他们都是被夹裹在正史野书的叙述中幸运地保留下来的，没有专门记录他们的著作。元代才出现了《青楼集》这样的专门记述戏曲演员的著作，表明元代由于戏曲演出的繁荣，戏曲演员成为一个引人注目的庞大社会群体，记载他们已成为社会的普遍要求和共同趋势。这种专门著录使元代戏曲演员真正进入了学术视野。但是，由于演员的社会地位仍旧十分卑微，明清两代虽然也涌现了许多光彩夺目的戏曲演员，却未出现像《青楼集》这样的专门著作。明代潘之恒《亘史》《鸾啸小品》对戏曲演员虽然有所涉及，但终究没有作为主体。清代李调元《雨村曲话》《雨村剧话》对戏曲演员虽然有所记载，但显得非常零碎薄弱。明清笔记尽管留下数以千计的记述，但无人把它们汇纂起来。这样，明清时代曾经辉煌的大批演员仍旧未被后世所广知。事实上，明清时代的戏曲演出不论从哪方面说都十分繁盛，但是，迄今为止只保留下来了物质形态性很强的舞台，带有显著时空性的演出过程却不知不觉地消逝了。作为戏曲演出的主体——演员更没有留下多少痕迹，这无疑很可悲。除了地位卑微，更主要的原因我以为还是社会生产力落后，能够使戏曲借以保留下来的物质手段实在太少。除了文字和图画，再没有别的手段。而文字和图画对动态的戏曲演出来说委实不是最好的传播工具，它们根本没有原本保留的功能。这就造成了中国古代戏曲艺术难以幸免的重大损失。

这种情况一直延续到近现代，戏曲演员因为自己的出色表现和卓越成就，成为全

社会翘首盼望的稀罕对象，这才使他们的戏曲演出留下了很多有声有色的鲜活材料。近现代可以说是演员作为主体的时代，也是名脚名角红遍大江南北的时代。这一方面是因为近现代演员本身颇有造诣，另一方面也是因为近现代新闻媒体获得了前所未有的快速发展，报纸、杂志如雨后春笋般地成长起来，还有照相、留声等近现代科学技术的相继出现，给戏曲演员演出的声像传承插上了永葆青春的翅膀。尤为可贵的是，社会观念已经发生了翻天覆地的巨大变化，把演员作为研究对象、为演员服务不再是令人不屑一顾的事。不仅如此，相反，能够跟名脚名角接触还令人企羡。这就使以演员为研究对象的论著、随笔、札记以及声像资料大量涌现。然而，由于条件限制，很多资料仍只是兴之所至，只是一两个自己熟悉的名脚名角的逸闻趣事，而没有人用毕生精力来把戏曲演员研究作为学术事业进行建构，尤其把京剧演员作为专门对象给予观照者更少。^①

齐如山是一位把一生都用来扶持、关怀和宣传演员的曲学家，他凭借自己的亲身感受以及文字、图片、声音把戏曲演员生动地记录下来，为我们保留了一个时代戏曲演员的大量珍贵资料。这种大规模关注戏曲演员的曲学研究在他之前，尚无贤宿，在他之后，则以研究京剧演员的学者吴小如最为著名。当然，吴小如的京剧演员研究以业余而取得突出成就，令人敬重。^②而齐如山则是把演员研究当作专业并且一生都未曾放弃，使人钦佩。齐如山的这种做法之于20世纪的书斋型曲学家甚为罕见。他的作为虽然不是对中国演员史的整体观照，却以京剧为中心给中国演员研究打开了一扇宽敞窗户。^③

齐如山扶持、关怀、宣传最多的戏曲演员，自然要推当时和后来享有盛誉、为中国戏曲表演做出卓越贡献的“四大名旦”之首的梅兰芳^④。齐如山结缘梅兰芳是从观看梅兰芳、谭鑫培合演的《汾河湾》开始的，此后，又经历了长达两年多的书信往来，这为他们建立深厚友谊奠定了坚实基础，由此，两人都产生了渴望当面交流并长期合作的迫切需要。见面之后，齐如山首先为梅兰芳做的工作，就是编写既适合他演出又能体现他的风格的新的京剧剧本，这一工作持续了十多年，为梅兰芳越来越走红并成为独占鳌头的名角起到了无人企及的重要作用。自从认识了齐如山，梅兰芳就较少表演当

① 李占鹏著《论古优的精神世界及文化功能》，《社会科学战线》2002年第5期。

② 吴小如著《京剧老生流派综说》，中华书局1986年版；《吴小如戏曲文录》，北京大学出版社1996年版。

③ 梁燕著《齐如山剧学研究》第一章“齐如山剧学贡献”，学苑出版社2008年版。

④ 齐如山著《梅兰芳游美记》、《梅兰芳艺术一斑》，梁燕主编《齐如山文集》第二卷，河北教育出版社2010年版。

时著名演员都在演出的传统京剧的经典剧目,而更多地演出齐如山为他个人专门量身定做的新的京剧剧本了。这也对梅兰芳形成自己独特的表演风格、构建自己独特的表演体系具有不可忽视的促进意义。

齐如山为梅兰芳专门编写的剧本前后一共有 26 种:《牢狱鸳鸯》(1915)、《一缕麻》(1915)、《嫦娥奔月》(1915)、《黛玉葬花》(1916)、《晴雯撕扇》(1916)、《千金一笑》(1916)、《缢绦救父》(1916—1928)、《木兰从军》(1917)、《天女散花》(1917)、《童女斩蛇》(1918)、《麻姑献寿》(1918)、《红线盗盒》(1918)、《天河配》(1918)、《三娘教子》(1919)、《游龙戏凤》(1919)、《上元夫人》(1920)、《霸王别姬》(1921)、《西施》(1923)、《洛神》(1923)、《廉锦枫》(1923)、《太真外传》(1925)、《俊袭人》(1927)、《凤还巢》(1928)、《春灯谜》(1928)、《宇宙锋》(1928)、《生死恨》(1933)。这些新编京剧就题材而言,齐如山把它们分为神话戏、言情戏、时装戏、历史戏、情节戏,神话戏像《嫦娥奔月》《天女散花》《麻姑献寿》《上元夫人》,言情戏像《牢狱鸳鸯》《黛玉葬花》《晴雯撕扇》《洛神》,时装戏像《一缕麻》《童女斩蛇》,历史戏像《霸王别姬》《太真外传》《西施》,情节戏像《木兰从军》《红线盗盒》《游龙戏凤》《廉锦枫》《春灯谜》《宇宙锋》《生死恨》。当然,这个分类并不十分科学,存在题材交叉的现象,但从内容情节的主要特征来说也有其合理性。

可以看出,齐如山为梅兰芳编写的剧本除了具有浓郁的文化气息与鲜明的抒情色彩以及显著的文人剧特征外,还特别重视舞台演出实际与观众欣赏效果,尤其考虑到梅兰芳表演时唱做念打各个擅长,更首先顾及梅兰芳本人的禀赋、气质、素养与作为旦角的柔软、轻盈、缠绵、含蓄等特殊要求,这才是齐如山和梅兰芳成功的关键所在。而对梅兰芳的性格和艺术都很熟悉、又能根据他的特点编写剧本的只有齐如山。齐如山为梅兰芳编写剧本,也带动了罗瘿公、陈墨香、庄清逸分别为程砚秋、荀慧生、尚小云编写剧本的热潮,从而开创了 20 世纪二、三十年代国剧编演的鼎盛局面。

除了编剧,齐如山还为梅兰芳作导演。梅兰芳演出的齐如山编写的剧本全部由齐如山排演。齐如山在见梅兰芳之前,就对梅兰芳表演的《汾河湾》提出了自己的建议。《汾河湾》“窑门”一段里薛仁贵唱“家住绛州龙门郡”时,扮演柳迎春的梅兰芳“脸朝里一坐就不理他了”,齐如山认为这不近人情,而应该对薛仁贵唱的每一句都要做出表情或动作反应,像悲伤、难过或点头、摇头、拭泪之类,这才符合剧情人物心理。梅兰芳听了齐如山的建议,当他再与谭鑫培合演《汾河湾》“窑门”一段时,谭鑫培扮演薛仁贵唱,梅兰芳则做出相应的身段,遂使此戏“大受欢迎,掌声不断”^①。又如《嫦娥奔月》,齐如山编成后请梅兰芳和朋友看剧本,结果所有人都大失所望,齐如山则说这本戏最关键的地方不在情节,而在排演,吩咐梅兰芳只要把戏词念熟,经他一排,管保一

① 齐如山著《齐如山回忆录》第六章,《齐如山文集》第十一卷,河北教育出版社 2012 年版,第 97 页。

定够看，一定能叫座。接着，就详细为梅兰芳设计了表演此剧的扮相、身段，使裙子之腰带结于演员腰际，而不是像古美人画那样结于腰际之上，再用小银钩把裙子钩住系于胸前，这样既显得身长而腰细，又符合观众常看古美人画之眼光，表演身段时在音乐板式上用了[南梆子][原板]，暂未用[慢板]。随后又担心观众能否接受，于是，在梅家客厅扎扎实实地彩排了一次。及至真正演出，果然大受欢迎，连演四天，天天满座。

齐如山把自己编写的26本戏都给梅兰芳亲自排好了，当然梅兰芳毕竟已是名角，他的悟性很高，有些戏他一看剧本就自然会做出恰当的身段，齐如山只不过在旁边出主意就是了。像《黛玉葬花》《晴雯撕扇》《俊袭人》就不用指点，但《洛神》则因为是人神相恋剧，人物表情很难把握，齐如山就根据剧情为梅兰芳设计了具体的身段。他说，这身段一定要到位，如果一过火即近于真人，未免烟火气过重，且不似仙；如果做得太雅淡，则观众不容易明了；要做得若即若离、似梦非梦则又非寻常易事。但齐如山却做到了。还有像《天女散花》《游龙戏凤》《霸王别姬》诸戏都是做工戏，需要在排戏上下工夫，它们能获得叫座喝彩，齐如山无疑付出了极大的努力。

除了考虑演员的扮相、身段，齐如山还考虑了剧情的性质和风格，为不同的剧目分别设计了不同的舞姿，像《嫦娥奔月》（簪舞）、《天女散花》（袖舞、绶舞、散花舞）、《麻姑献寿》（杯盘舞）、《上元夫人》（拂舞）、《霸王别姬》（剑舞）、《廉锦枫》（刺舞）、《西施》（羽舞）以及《木兰从军》（戟舞），这就使每部戏都别具一格，而且增强了演出成功的可能性。还有诸如词句、腔调、过门、锣鼓、场子、舞台、布景设计以及主配角搭配、每场演出时间设定等等，都需要作为导演的齐如山统一部署、安排。而齐如山为了梅兰芳达到戏剧表演的巅峰胜境，几乎事必躬亲，没有半点马虎，真可谓呕心沥血。他关于这方面的著述也为中国戏曲导演学的建构做出了宝贵贡献。

二

齐如山还对梅兰芳走出国门、赢得国际声誉起到了无与伦比的推介、宣传作用。中国戏曲之元杂剧最早在18世纪就被译介到英、法、德等国家，19世纪中叶后就有中国戏曲团体到欧美等国进行营利性的商业演出。但这些译介和演出都未能造成很大影响，西方对中国戏曲的认识和了解仍旧特别浮浅。中国戏曲真正对西方世界产生深刻影响，是梅兰芳1929年12月至1930年6月历时半年的京剧访美演出。访美之前，梅兰芳分别在1919年、1924年两次到日本访问演出；访美之后，梅兰芳在1935年到苏联访问演出。而1929年12月到美国访问演出则是声势最为浩大的一次。这四次出国演出，齐如山始终都在为之准备和筹划，第三次不仅为之准备和筹划，而且亲自跟着到美国去照顾，为梅兰芳美国之行付出了常人难以想象的艰辛和努力。尤为可贵的

是,他还留下了具有珍贵资料价值的传记性著作《梅兰芳游美记》。

从《梅兰芳游美记》看,齐如山为梅兰芳的出国演出前后花了六七年时间,做了精心准备与周密安排。从起初的动机到最后的实施,整个过程都经过了深思熟虑,每个步骤都经过了反复讨论,直到没有任何纰漏、破绽为止。像起初的动机是时任大总统徐世昌为美国公使芮恩施(Paul Reinsch)设宴饯别,芮恩施在答谢时流露了提议请梅兰芳到美国演出的想法,借以增加中美两国人民的亲善感情,他的提议很快得到了许多有识之士的积极响应,此后又有叶恭绰、司徒雷登、李石曾、冯幼伟和傅泾波等学、商界人士的鼎力帮助和推动,再加上梅兰芳越来越迫切的访美愿望以及齐如山不辞辛苦的长期奔走和游说,在筹措了十万美元后,临行前又担心美国经济危机导致货币贬值,复追加了5万,共计15万美元,方促成了这次美国之行。但仅凭这些远远不够,还需要做访问演出前的准备,如每逢招待外宾时,就把关于戏剧的图画书籍陈列出来让他们看,每到吃饭和喝茶时,就对他们详细讲解剧情内容与舞台上表演的一切动作,并常给驻各国的官绅写信联络,邮寄介绍材料,通过访美使馆参赞和公使洽谈剧场,商定梅兰芳演出的贵宾礼遇,关于中国戏剧体制与梅兰芳家族以及个人演出史等宣传品的筹备编译、印刷,戏剧剧场、行头、古装衣、冠巾、胡须、扮相、脸谱、舞谱、舞目、切末、兵械、乐器、钟、宫谱、脚色的图画制作与说明文字的中英文配套,剧本的选择及编制,戏剧的排练、人员的排练、行头乐器和各种物件的筹备、布置剧场的筹备以及调动各界创造气氛等,尤其是到美国后的旅行及居住、寻找美国的演出代理、具体设置演剧的方法和地点,以及怎样使美国的交通界、政界、绅商、学界、新闻界、戏剧界、艺术界、社会民众、观众、侨胞对梅兰芳赴美演出能有更令人满意的款待、赞助和支持,所有这些都经过了齐如山的细心筹划和智慧运作,都经过了齐如山不计个人得失的苦心经营。

他真是一个大管家,凡事都渗透了他的心血,以至连梅兰芳都于心不忍,要来替他分担,他却坚辞,嘱咐梅兰芳只要把戏演好,别的事都由自己来负责,像中英文说明文字的翻译,就请中英文程度俱佳的人来担任,每部戏又都根据美国人的习惯经过了多次排演,而不是原剧的照搬,每部戏唱、舞多长时间都有严格规定等,事无巨细地做出了切实可行的详细规划,正因为如此,才促成了这次演出的巨大成功。可以说,这是一次以齐如山为联络核心,动用了中美各方面力量的空前圆满的文化交流。

齐如山对梅兰芳不仅给予了诚心扶持、关怀和宣传,而且进行了很具体、深入的研究。《梅兰芳艺术一斑》就是齐如山专门为梅兰芳到欧洲演出而撰写的一部著作,虽然仍具有推介和宣传中国戏曲的性质,但主要围绕梅兰芳来展开。全书共分四章。第一章讲述表演的声音和动作,关于表演的声音,侧重谈了各脚笑的种类和性质,指出笑的种类可以分为16种:花脸要阔而宏、武花脸要宽而放、老生要坚而永、武生要刚而脆、老外要庄而穆、小生要柔而炼、穷生要呆而戚、武小生要坚而脆、方巾丑要冷而隼、武丑要炼而促、小丑要耍而谐、老旦要柔而缓、青衣要静而婉、闺门旦要轻而倩、花旦要脆而

媚、彩旦要呆而散，这是总体介绍中国戏曲各脚笑的种类，已经很有理论价值和实践意义了。他又认为笑的方式可以分为27种：正笑、冷笑、气笑、故笑、强笑、骄笑、狂笑、假笑、佯笑、妒笑、惊笑、僵笑、傻笑、呆笑、惧笑、谄笑、媚笑、羞笑、奸笑、阴笑、哭笑、苦笑、讥笑、倩笑、疯笑、嗔笑以及大笑。这些笑的方式，演员在表演时根据剧情需要肯定都做出来了，但很少有人像齐如山这样做出理论的总结。关于表演的动作，他概括出了13种：上场、挖门、指示、叉腰、掂手、摊手、弹汗、弹墨、扬鞭、勒缰、舞云手、拉山膀、抖袖。这些动作也是从各脚整体的表现而言的。第二章则专门阐述梅兰芳的表演，从歌唱、念白、表情、身段四个方面入手，以梅兰芳表演为典范，概括了中国戏曲在歌唱、念白、表情、身段四个方面的具体要求和基本原则，如歌唱时所念之字，必须字字斟酌，照其四声唱出，不许稍微含糊；念白，要像梅兰芳那样段落分得清，气势表得出，主要之句能认真，主要之句能重念，声声使之动听，字字送入人耳，无叫嚣之声，亦无平板之病，无过火之处，亦无呆滞之嫌；表情，要像梅兰芳那样，不但能将女子喜怒哀乐种种心情，曲曲传出，女子之年龄、气质、身份、境遇种种不同之处，亦能分析得清清楚楚，且于表情之时，与锣鼓腔调高下疾徐，皆能丝丝入扣，不爽毫厘；身段，要像梅兰芳那样无像真之点，无处不合于美术化之方式，尤能处处与音乐腔调之疾徐合拍，严丝合缝。这些都以梅兰芳作为榜样，可见齐如山对梅兰芳观察、钻研之细致深入。

第三章讲述旦脚之姿势，除了开篇的坐式是从净脚、小生、旦脚来说的，其他立式、卧式、望式、指式、思式、羞式、托物式、提物式以及搬物式、抱物式、捧物式都是从旦脚来谈的，而旦脚则主要以梅兰芳为范例，为了更加形象，还为每一式都配了梅兰芳的表演剧照。第四章主要谈旦脚手式，手式分为含苞、初纂、避风、含香、握蒂、陨霜、映日、护蕊、吐蕊、伸萼、迎风、露滋、醉红、蝶损、泛波、雨润、怒发、笑日、舒瓣、指风、浮香、承露、蝶恣、垂露、映水、弄姿、掬云、茁芽、双翘、翻连、媚簪、拂云、握蒂、滴露、倒影、耐寒、垂丝、垂颖、含笑、花态、并蒂、招蝶、茜茜、散馥、逗花、斗芳、双双、避日、聚头、弄簪、挥芬、挹翠52种，每一种手式都配了照片，这些照片都是来自梅兰芳演出的戏剧。梅兰芳表演手式如此之繁复，对梅兰芳表演手式如此之分析细腻，除了齐如山，似乎很难找到第二个人，尤其是每个名称都既形象生动，又包含着文学的优美，更能够看出一位曲学大家的苦心孤诣。齐如山还在《五十年来的国剧》第六章“国剧出国演唱”、《国剧漫谈二集》“平剧出国史料”里记述了梅兰芳到日本、美国演出的盛况。如果把这些记述对照起来看，就能够比较全面地了解 and 认识梅兰芳在20世纪二三十年代所达到的戏剧表演高度以及由此带来的世界声誉和所奠定的国际地位。

三

除了全方位地重点关注梅兰芳，齐如山还对包括梅兰芳在内的清末著名京剧演员

做了比较全面的著录。他的《清代皮簧名脚简述》^①就是一部记录清代著名京剧演员的颇有资料价值的戏剧著作。全书分为专业演员和票友两类。专业演员按老生、武生、小生、青衣、花旦、老旦、武旦、净、丑 9 种角色分类,老生有米喜、孝三丁、程长庚、余三胜、王九龄、张胜奎、刘桂庆、崇天云、冯瑞祥、范四宝、华雨亭、张玉奎、吴连奎、姚增禄、曹六、张长顺、杨月楼、谭鑫培、李顺亭、王鸿寿、王福寿、汪桂芬、龙长胜、迟韵卿、贾洪林、贾立川、李寿峰、刘春喜、李鑫甫、时慧宝、王凤卿、余叔岩、贯大元共 33 人,演员最多,是人气最旺的行当;武生有杨隆寿、任七、沈小庆、汪年宝、俞菊笙、黄月山、李春来、罗七十、王八十儿、张长宝、董凤岩、尚和玉、杨小楼、俞振庭、瑞德宝以及李吉瑞、马德成、沈华轩 18 人;小生有潘云、陈金爵、龙小生、徐小香、李小珍、陈桂亭、王桂官、陆纬仙、鲍福山、冯蕙林、陆杏林、程继仙、张宝昆、徐宝芳、朱素云、梅竹芬、陆华云、姜妙香 18 人;青衣有胡喜禄、罗巧福、朱莲芬、孙双玉、鲁大鼻子、章丽秋、孙彩珠、郑秀兰、孙心兰、刘清云、时小福、余紫云、李砚依、张芷荃、叶中兴、诸秋芬、田宝琳、朱霞芬、张紫仙、姜双喜、乔蕙兰、陈德霖、吴顺林、孙怡云、郑二奎、杨韵芳、吴彩霞、王瑶卿、梅兰芳 29 人,是仅次于老生的行当,分量很重,可谓骨干;花旦有王长桂、方松林、梅巧龄、曹福寿、张梅五、钱秋菱、孟金喜、杨桂云、吴燕芳、万盏灯、侯俊山、田际云、李宝琴、田桂凤、余玉琴、路三宝、杨小朵、王蕙芳 18 人;老旦有阎老旦、马老旦、孙双玉、郝兰田、冯玉春、周长顺、谢宝云 7 人,此行当主要是戏份太少,不需要那么多演员;武旦有龚翠兰、一阵风、朱文英、张芷芳、朱小元、耿大力、周长顺、陈彤仙、侯幼云、贯紫林、阎岚秋、朱桂芳 12 人;净有张奎官、朱大麻子、叶中定、褚连奎、何桂山、徐宝成、钱宝丰、范福泰、穆凤山、何通海、郝大个、丈七八、张玉奎、韩二雕、陈三福、高德禄、钱金福、刘永春、李寿山、李连仲、裘桂仙、金少山、侯喜瑞 23 人,按演员数量来说,居第三位,戏份也比较重;丑有黄三雄、杨鸣玉、曹春山、化虎、杉高王、宋赶三、罗寿升、王长林、徐二格、麻德子、德子杰、张黑、刘七、溥虎儿、陆金桂、萧长华、赵仙舫、张文斌 18 人,丑行重在说、做,戏份也相对少。票友则按老生、小生、青衣、花旦、老旦、净、丑 7 种角色分类,老生有张二奎、卢胜奎、张子玖、灯笼程、孙菊仙、王仙舟、刘景然、许荫棠、王雨田、张毓庭、韦久峰、德建堂、汪笑侬、刘鸿升、王又宸 15 人,即使业余演员工此行者也最多;小生有画儿李、德珥如、金仲仁 3 人,青衣有袁子明、常子和、陈子方 3 人;花旦有望儿 1 人,老旦有全子、梅竹轩、龚云甫 3 人;丑有刘赶三、孙大常、毓五 3 人;净有黄润甫、庆春甫、金秀山、郎德山、麻穆子、訥绍先 6 人。这些演员齐如山大多见过,并有往来,记录起来也很方便,又颇得要领,对他们的名号、班社、剧目、演技、师承、影响都进行了尽可能深入的挖掘和记述,从而为我们保留了非常珍贵的清代皮簧戏的第一手资料。

齐如山还特别把谭鑫培、陈德霖、杨小楼、余叔岩分立出来,专门为这四位名脚撰

① 齐如山著《清代皮簧名脚简述》,《齐如山文集》第六卷,河北教育出版社 2012 年版。

写了《谈四脚》^①一书。这四位脚色，谭鑫培和余叔岩是老生，陈德霖是青衣，杨小楼是武生，都是当时名震京华的大牌演员，重点介绍他们也体现了齐如山识辨人才的敏锐眼光。齐如山认为谭鑫培之成名有许多因素，最基本的六个因素是戏界常说的嗓音好、会唱、身材好、动作好、面貌好、表情好。谭鑫培身材虽稍瘦小，却有其他因素补救。在同辈演员中，他特别幸运，当他成名时，前辈好的老生都已去世，而与他同辈的老生各方面都比他逊色，这就使他成为老生头牌独享大名。还有他特别聪明，又肯下工夫学别人的长处，而帮他打鼓和拉琴的又都是名家，尤其拉琴的梅雨田被誉为百余年来第一人，再加之他还喜欢独自琢磨能扬长避短的剧目，虚心听取同行的批评，这就使他不断朝着有利于自己的方向发展。而使他更为显赫的则是慈禧对他的赏识和提拔，他是慈禧最喜欢的老生名脚，慈禧对他的赏赐又最丰厚，各王公大臣为了讨好慈禧，请她光临府第时，每每都以邀请谭鑫培来演戏为名头，这样谭鑫培的名气就更大了。慈禧喜欢谭鑫培，除了他各方面都出色外，还有他很会专门揣摩并迎合慈禧喜好。他名气大，唱腔又容易仿效，于是学他的人也越来越多，这无疑也对他的声名远播起到了锦上添花的作用。齐如山跟谭鑫培有交情，说他为了演戏肯吃苦，不惜力气，也不贪恋钱财，在舞台上善于为戏码生疏的年轻演员遮戏，使观众看不出任何破绽，六十多岁仍在坚持练功，这都是他的优点。齐如山也说到了谭鑫培的缺点，那就是文化程度不高却爱擅自改戏、翻戏，致使所改、所翻与剧情不合，与常理相违。齐如山能很冷静客观地评价一代京剧表演大师，并毫不避讳他的缺点，体现了一代曲学家实事求是的精神和坦荡磊落的胸怀。

齐如山认为陈德霖是青衣里面一个划时代的脚色，因为青衣在清光绪年间的皮簧剧里才出现，在他以前唱青衣的，都没有达到他的高度，他以后唱青衣的，都接受过他的指导，像王瑶卿、梅兰芳。陈德霖的成名，与他被梅巧龄夸奖，和名丑杨鸣玉、名须王九龄同演有关，也与他倒嗓后从不气馁，即使练哭也没有放弃的坚持有关，更与他头一次进宫演出就博得慈禧指名夸奖有关，这使他更加小心谨慎，认真对待每次演出，这样他越来越获得了观众的喜爱和追捧。因为常常入宫应差，陈德霖对宫廷演剧制度、规矩以及逸闻非常熟悉，齐如山根据他的讲述也做了较细致的记录，像吹[将军令]与场面穿驾衣、跳灵官、开团场戏之类，从而为我们保存了一份珍贵的资料。陈德霖不仅唱戏，而且编戏，昆曲衰落后宫廷演唱的皮簧戏《昭代箫韶》就是由他编成的。齐如山说陈德霖品行高尚，从不说小辈闲话，从不赚无理之钱，从不乱收徒弟。在编剧方面又和齐如山有共同之处。齐如山说自己曾从他那里接受过很多教益，在自己年岁已长后还对他有所报答。

齐如山认为杨小楼、谭鑫培与梅兰芳是清末与民国时期最红的三位演员，而在艺

① 齐如山著《谈四脚》，《齐如山文集》第六卷，河北教育出版社2012年版。

术上能与谭鑫培、梅兰芳鼎立的只有杨小楼。杨小楼扮演的最好的角色是《长坂坡》里的赵云。他未红之前同行都说他笨拙,像一个大马猴,一度颇不顺利。他走红的原因有两个,一是到天津演出因为预先答应多个剧院,每个剧院出海报都写了他的大名,但到时却不能同时演出,又通过各种途径协商,这竟成了他一时走红的原因;二是进宫当差,慈禧很喜欢杨小楼,为了表示诚意,竟要把自己手上的扳指送给杨小楼,这当然是前所未有的奖赏。然而,齐如山认为最重要的原因还是杨小楼在艺术上有特别优良的地方,诸如虚心向钱金福、王长林学习,而且不限于一师一门,而是转益多师,而他的天赋又是第一流的。但他的毛病、缺点也很多,像爱闭眼、唱戏不入调、爱说“这个”两字、爱拱肩和爱付腿,以及演戏时扛调、没有慢板、没有昆腔底子、戏路子太窄等等,尤其是懒得出了名,凡事都以省力为原则。他的长处是能听进批评的话,也乐意帮助别人。这样的记述,使艺术和生活中的杨小楼很鲜活地进入了读者的视野。

齐如山认为余叔岩唱得够水准,最初时不大受观众欢迎,但真正的名脚还需要有属于自己的创造。而余叔岩一生艺术虽然很好,但没有突破前人的地方,所以他没有成为大名脚。但他极聪明,又有祖父余三胜和父亲余紫云的遗传,很有演戏的天赋,再加之他为人又机灵,能让连儿子都不教的谭鑫培教自己武戏,让青衣陈德霖教自己文戏,又极用功,按说应该取得更大成就,然而,他却不如前三位,原因是他倒嗓后四十多年未曾得意,而他为人又过于势利,贪恋小便宜,很难与同行共事,气量较小,又有些惜力,这些都多少限制了他。

这四位名脚,齐如山都与他们有很深长的交往,写来虽然显得芜杂散漫,却使每一个名脚的艺术和性格都立体地凸显出来,尤其是不避讳他们的毛病和缺点,这样就既呈现了他们作为艺术家的风采,又把他们作为普通人的有血有肉的生动展示给了世人。更可贵的是,我们通过这些记述,了解了这些艺术大师在通往名脚名角道路上的艰辛和不易。除了这些专门著作,关于戏剧名脚名角,齐如山在《京剧之变迁》《百余年来平剧的盛衰及其人才》《戏界小掌故》^①等著作里也作过介绍,基本还是著录过的人物,只是侧重稍微不同。

① 齐如山著《京剧之变迁》《戏界小掌故》《百余年来平剧的盛衰及其人才》分载《齐如山文集》第二、五、六卷。

从“抒情诗”到“普罗”： 1920年代末戏剧的自白体对话问题

南京晓庄学院新闻传播学院 王雪芹

摘要：1920年代末是中国现代戏剧史的一个独特时期，不仅创作数量上高产，而且仅两三年，戏剧就完成了从“抒情诗”到“普罗”的转变，这和戏剧对话上的自白体现象密切相关，它既表明剧人对“自我”真理的偏执，也在一定条件下极易走向戏剧的反面，它决定了田汉等人创作转向的必然。实际上，自白体对话问题反映出这时期剧人在戏剧观念上的本土选择。

关键词：1920年代末 自白体 “抒情诗” “普罗”

1920年代末的两三年，以田汉、向培良、杨骚、王独清、袁昌英等人的作品为代表，中国现代戏剧从“五四”问题剧开始进入田汉所说的“抒情诗”时代，即书写个人情感的感伤主义创作，但与此同时，标榜大众革命的“普罗”戏剧也在剧坛大量兴起，更为重要的是，一些重要的“抒情诗”剧人如田汉迅速转向为“普罗”戏剧的呐喊者。一般观点认为这种转向是“普罗”思潮和戏剧观念突变的结果，却忽视了转向前后的创作形态在戏剧文体上的内在联系，这种联系既肯定和解释了“突变论”中的合理性，也回答了其中一个语焉不详的问题，即“抒情诗”戏剧与“普罗”戏剧虽在主题诉求上彼此对立，却能在短短的同时期甚至在同一剧人身上咬啮重叠。

通过梳理和辨析，可以发现这一联系实际上就是戏剧对话上的自白体形式。^① 这

* 本文为以下两个科研项目的中期研究成果：1. 教育部人文社科重点项目“20世纪中国话剧创作大潮”（项目编号：12JJD750006）；2. 江苏省高校哲学社会科学研究基金指导项目（项目编号：2014SJD179）。

① 自白体是双声语的一支，属于超语言学的艺术现象。俄国艺术理论家巴赫金在《陀思妥耶夫斯基诗学的问题》一文中，从语言的对话本质区分了艺术作品的语言类型，并归纳为三种，戏剧语言可归属到第二种和第三种类型，即客体性语言和包容他人话语的双声语，因为第一种类型是直接指物叙事的纯作者语言。巴赫金认为：“……无论是第一类语言还是第二类语言，其中的确只存在一种声音。这些全是单声语。不过，作者为了利用别人话语达到自己的目的，还可以采取另一种方法：在自有所指的客体语言中，作者再添进一层新的意思，同时却仍保留其原来的指向。根据作者意图的要求，此时的客体语言，必须让人觉出是他人的语言才行。其结果，一种语言竟含有两种不同的语义指向，含有两种声音。”（参见巴赫金著，白春玲、顾亚玲等译《陀思妥耶夫斯基诗学的问题》，《诗学与访谈》，河北教育出版社1998年版，第250页）在第三种类型的双声语中，巴赫金更具体地概括出三种细类：单一指向、不同指向和能折射出来他人语言的积极型，每一细类下又各有若干不同的小细类，自白体就属于最后一个细类。

种形式在“抒情诗”剧人那里被不约而同地选择,造成这一时期大量的情节剧和独角戏样态,同时它本身并非是戏剧的。当戏剧的主题诉求发生变化,这种形式便不断与戏剧本身发生脱离,直到在“普罗”戏剧的创作中被彻底风格化,从自白体的“话”置换为演说、新闻、报告的独白体宣传剧。实际上,自白体对话问题反映出这时期剧人在戏剧观念上的本土选择。

自白体对话和“抒情诗”戏剧的叙事策略紧密联系。“抒情诗”戏剧实际上将“自我”意识作为传达主体存在的深度装置,伴随这一深度装置同时建立的,是在戏剧文体上具有透视性的美学形式,^①即对看不见的内在“自我”的创造。在“抒情诗”剧人看来,戏剧不是简单地抄袭人生或呐喊“主义”,戏剧真实不是对自然的摹写、像真,而是对个人人生情理的显微镜式表达,无论肯定还是怀疑,诗人都要求把这个内在“自我”表达出来。

自白体现象在创作中醒目存在,向培良、田汉、欧阳予倩、袁昌英、王独清、杨骚等人的重要作品中都随处可见自白体的活跃。以向培良为例,他(包括同属紫歌剧社的另两个成员朱之绰和邵惟)的创作基本上都运用了自白体对话形式。在其代表性的独幕剧《淡淡的黄昏》中,乡村姑娘周玉瑛带着紫薇花来看望长年养病的何静华,她与何静华、何静华与爱上周玉瑛的鲁颂劳之间围绕生活意义发生了谈话。三个人物各有不同,何静华苦于腿疾无法独立生活,对命运的不公不能释怀,周玉瑛虽没有多少现代智识,但率真、热情、精力充沛,鲁颂劳则在理性和情感之间抉择不能。其中,何静华因为自卑而从不敢表达对鲁颂劳的真爱,总是做抑郁苦闷的梦:

何静华:我现在又想起前次病中的光景来了。晚上永远睡不着。那样的夜里,那样的冷清,那样的孤寂;明明看见你坐在旁边,想要喊你,想要同你说话,但是没有气力。常常,清醒半醒的,一下子什么也没有了,只觉得自己站在一处高岸上,上头是云雾,四面是云雾,脚底下也是云雾,什么都看不见,怕的了不得,后来不知道怎么就掉下去了,越是掉越掉不到底,越掉越怕,直到怕得糊涂了,才一下惊醒。一看,桌子上一盏灯,淡惨惨的,也照不见什么。窗户上黑得很,就像一个洞,就像要走进来什么魔鬼。你还坐在旁边,我看得见,但是没有力气喊,连抬一抬手的气力都没有。那时候,自己就好像漂在大海的波浪里,无边无岸的,也不知

① 关于这一点的分析,可参看拙文《文化结构的现代整合与1920年代末话剧创作的中兴》(《戏剧艺术》,2012年第1期)。实际上这种对自我意识的透视性表达是现代小说、现代戏剧起源的共性,日本学者柄谷行人在《日本现代文学的起源》一书中对此也有充分的论述。参见柄谷行人《日本现代文学的起源》,生活·读书·新知三联书店2006年版。

道自己到底要成什么。唉，自己倒想能够沉下去就好了；一沉下去，就会什么也没有；什么也没有倒好……^①

这段话是何静华对生病心境的叙述，从中可见，何静华有两个自己，一个自己能看见姐姐坐在旁边，一个自己却同时来到了四面云雾的高岸和大海的波浪里，后一个自己具有强大的力量使前一个现实中的自己失去力气，这表明何静华的病不是腿疾，而是来自内心的病：暗示她对现实世界的逃避。何的这种自白体在另外两个人物周玉瑛和鲁颂劳的语言中也同样存在。剧中，周玉瑛从山坳中采摘了紫薇花送给生病的何静华，何虽不喜紫薇花，却无由地向周询问花在哪里采的，而周玉瑛的回答更是游离了这一问题：

周玉瑛：山坳里边。下半天了，我在家里坐着有点闷，想出来看看。我沿着一条小溪走，水那样清，缓缓地流，缓缓地流，有时候完全看不见了，都藏在水草里面，你却听见清清的声音。我不知不觉就走到山上去了。呵，那小溪的源头，只要静华能够出去看一看！周围都是树，密密地排着，却留出一片空地，青草长得深深的。水都从石头里出来，有的从地下往上冒，有的沿着石头往下滴，都汇成一个小池，停在石头中间，旁边，上下都是青草，唉，那池水清澈极了，可爱极了！我坐在一块石头上，望着水流出去，从一个缺口里，轻轻地，慢慢地，唱着清清的调子。花就是那里采的。^②

周玉瑛出场的这段话抒发的是对自然景色的钟爱，也是自白体，面对询问，她的回答并不停留于应答式的某个地点，而是在讲述采野花前后她一路上的所见、所感以及所做，这一回答显得异常无拘无束，甚至有些答非所问，好像离开了对话时间重新回到山坳里面，描述的视角也仿佛有另外一个人在观察她的行程，这表明讲述者已与回忆中的自己融为一体。鲁颂劳是一个研究生物科学的大学生，他的理想是把一生全部献给科学，但有一天他在表姐家遇到周玉瑛之后，就陷入初恋，产生一种前所未有的情绪波动：

鲁颂劳：我想，要是我向她表示我的情绪，也许她会不完全的轻蔑，也许她能够容纳一点点。但是往后又怎么样呢？这实在是太蒙昧，太神秘，我想象不出来，而且，这情绪于我是这样生疏，这样异常，使我不能了解我自己的心境。我所遭遇的，这一些显示给我的和我内心起来的，究竟是什么，包含着什么意义？是恋爱？也许不是？也许竟只是一个幻象，一会儿就要消灭的？也许我自己在欺骗我自己？也许……？而且，而且，我的工作呢？以后的生活将是什么方式？我不知道，我完全不知道。但是我又不能解脱我自己，使我的心复归平静。我害怕，我全权

① 向培良著《淡淡的黄昏》，《光明的戏剧》，上海南华图书局1929年版，第24页。

② 向培良著《淡淡的黄昏》，《光明的戏剧》，上海南华图书局1929年版，第31页。

昏迷了。唉，唉，生活有时候是如此苦辛，好像一切的路都从你面前闭塞了！^①

这段自白里，鲁颂劳的“我”被分裂成三个人：恋爱情绪的“我”、周玉瑛可能理解的“我”和理性的“我”，这一分裂从未有过，使鲁感到情绪来得非常陌生，几乎不能认识他自己，“全权昏迷了”。

显然，通过自白体，作者建立“自我”，而且通过“自我”的建立，戏剧实现了人物和自己的对话，换句话说，“自我”必须是从不同角度都能透视可见，这一过程使“自我”仿佛是一个先验的实在，一个不容置疑的真理；在自造的真理下，上述剧本中只有何静华和鲁颂劳因为最终“什么也看不见”或不能把握“究竟是什么”，就断言自己“无力”、“害怕”，这种断言表明，即使主体虚弱，只要通过自白体表达出来，“自我”的真理性就被肯定了，因此理性与非理性经常在人物身上互搏，^②“抒情诗”的感伤色彩正来自这里。

二

从戏剧本体角度看，自白体本身并不必然构成戏剧。彼得·斯丛迪指出：“一段戏剧对白如果是‘客观’的，就必须停留在戏剧的绝对形式给它规定的界限之内，不逾越这一界限：既不指向经验，也不指向经验中的作者。”^③同自己对话的内面世界放弃了戏剧的客体性，前者呈现的是情感时间而非行动时间，它对戏剧常规形式的破坏是很明显的。

仍先以上述《淡淡的黄昏》为例。剧中的人物虽然在主题性身份上不尽相同，但均可看作同一种声音的相互补充，都是处在同一个视角下绝对主观的人。周玉瑛表面上和其他两个人物截然相反，即她在作者笔下是为了否定何、鲁的感伤主义，因此只有她才爱与山景融为一体的紫薇花，而何静华却只爱路边孤独的野菊；可以说，周玉瑛是一个卢梭式的、执迷世外桃源的自然人，不同于为世俗生活所困、孤芳自赏的何静华，也不同于迷惘于爱情萌动的鲁颂劳；但是，若从何静华的眼里来看，周对“花从哪儿采的”的回答不过是一个“风景”，采花的地方在周的描述下已经离开自身，不是指一个具体处所，而是一种感受和感悟。在这段回答中，周玉瑛一直表明她是在观看溪水以及溪水周围的景色，即便溪水看不见，但“你却能听见清清的声音”，并随之“不知不觉”看见了水源地。因此，采花的“山坳”已经是人格化的山坳，周玉瑛的“自然”是她自己眼中的自然，是其心灵的理想牧歌。这就是说，作者是将周的“自然”当作客观真实的自然，

① 向培良著《淡淡的黄昏》，《光明的戏剧》，上海南华图书局1929年版，第50页。

② 《淡淡的黄昏》中的何、鲁二人正是如此，他们一边淹没和陶醉于自己无头绪、不确定的幻想，一边又会断然压倒这些幻想：“什么都没有倒好”，“一切的路都从你面前闭塞了”。

③ 彼得·斯丛迪著《现代戏剧理论(1880—1950)》，王建译，北京大学出版社2006年版，第63页。

却早已忘记周所谓的“自然”真实本身就是颠倒的，如果何、鲁是意识不确定的幻象，那么周玉瑛则不过是外部之人的假象，都是观念之人；这个观念就是作者看待生活、看待人与事物关系的先验概念——存在一个完全客观、外在于人之精神的自然，它仿佛可以越过历史时空，无视现实的绵延，只有它可以治愈精神虚妄的现代病。戏剧角色除了由这一意义区别出来的性格之外，别无其他，都是主体、客体对垒两分后的派生物。

显然，当这样的自白体语言在戏剧中占据优势地位时，人物和其他人物之间的关系必然是均质的、静止的，因为角色与角色彼此冷漠，没有真正的对话；对白自身极力离开对白的关系场，情节的发展自然趋于停滞，戏剧成了语言的修辞游戏。这就是缘何“五四”的客厅戏、谈话戏此时仍然风头强劲、有增无减的原因。唯一不同的是，极具辩论色彩的自白体还进一步发展出大量的独角戏，如田汉《古潭的声音》里诗人的独白，袁牧之《流星》里被父亲误解的儿子在月下独白，冯乃超《同在黑暗的路上走》中小偷的独白，杨骚《大梦一场》中诗人的独白以及王独清《国庆前一日》等。独角戏是一个完全封闭的自白体戏剧，显示出作者塑造自我世界的要求超越了对戏剧情节的需要，它折射的是剧人对内在“自我”的偏执。^①

自白体的中心化还导致这一时期情节剧模式备受青睐，这种模式可以弥补戏剧性的不足。如田汉《江村小景》《湖上的悲剧》、陈楚淮《浦口之悲剧》、欧阳予倩《屏风后》、袁昌英《人之道》、袁牧之《生离死别》、谷剑尘《杨小姐的秘密》、马彦祥《母亲的遗像》、白薇《打出幽灵塔》、赵梓艺《民匪》等剧作，都大量运用了误会、巧合、意外以及秘密来布局构形；同时，一些角色的出场常常不是情节的必然，而是为代言作者思想，角色有脸谱化倾向。例如左干臣的四幕剧《女健者》，情节以《木兰辞》为蓝本，第一、二、四幕的情节基本上与木兰的行动有关，但第三幕，其主要部分是“卖歌的老者”以《木兰辞》五言叙事诗形式向茶客叙述（唱）“新木兰”的事迹，老者所来何地、所去何处都不见交代，更与木兰从未谋面、毫无瓜葛，整个第三幕除了交代番邦公主和程军医来寻木兰外，完全处在情节时间之外，因此老者的出现只是为了作者抒情言志的需要，别无其他。这样的现象很多，如《潘金莲》中的乞丐、《药》中的邻家少女都是如此。对此，胡适曾在1930年8月的日记中写道：“这几天看了春舫所藏的许多剧本。中文剧本如上沅改译的《长生诀》，大杰的《十年后》与《白蔷薇》，王独清的《杨贵妃之死》，郑伯奇的《抗

① 南国社在演《父归》的时候把长子最后跑出门去寻父的情节略去，其中一个原因就是它影响了长子“自我”世界的完满性，实际上《父归》并不应完全解读为一个感伤主义的创作，原剧中长子行动的前后不一致显示了菊池宽对建立在主客体对立基础上的自我意识的反讽，而田汉的解读正出于他对“内在的我”的完满性追求。这种“完满的自我”对情节的超越实际上也是田汉诗意剧的根源。斯丛迪在《现代戏剧理论（1880—1950）》中对诗意剧有深刻的见解，他认为在诗歌里，我与你、现在与曾经的关系以氛围的形式存在，氛围属于孤立的内心世界，“当我们在氛围中的时候，我们是以极佳的方式‘外在’”。换言之，对易卜生、斯特林堡和契诃夫来说，这一点意味着诗意剧在独白和对白之间不做区别。参见彼得·斯丛迪著《现代戏剧理论（1880—1950）》，王建译，北京大学出版社2006年版，第73页。

争》《危机》《合欢树下》，洪深的《贫民惨剧》《赵阎王》，皆不成东西，使我失望。”^①这些剧本毫无例外存在自白体对话问题，胡适的不满可以想见。

自白体与戏剧的化离不仅仅是情节问题，在某种条件下，它更容易走到戏剧的对立面。当作者之“我”与角色之“我”的对话趋向完全一致，也就是对象自身的差异性消失殆尽时，一个单一的作者的声音成为压倒性优势，戏剧的客体性随之减弱直至被完全解构，其艺术独立性也就无关宏旨了。胡也频的《幽灵》是一篇鼓吹无产阶级阶级意识和阶级反抗内容的创作，描写了六种职业的无产阶级幽灵的联合，其中悲哀而死的诗人上场时念着一首诗：

人间筑满茅厕，
粪蛆将占领了这世界；
你，倨傲之诗人，
远去，惟海水能与心琴谐和！
痛哭这哀声，我的心颤栗如风前“铁马”；
生的足音既如熄灭之灯
我亦无须乎上帝！……^②

诗人随后遇到要团结一切被压迫者的工人幽灵和追求自由的士兵幽灵，工人的同情和士兵的勇敢使诗人愿意站到同一命运者的联合阵线，这时诗人又喜悦地念出了走上同一条路的诗：

在这里没有贫富，
在这里没有阶级，
在这里的只是我们不幸的命运！
在这里没有自私，
在这里没有骄傲，
在这里的只是不幸命运的联络！^③

很明显，这两首作为“诗人”内心自白的诗歌前后已有了细微的变化，前一首是双声语体，这时诗人是一个要隔绝尘世、只和自己内心对话的孤独者，因此他在剧中才会有“不愿什么人听见我的诗，但是又总是自己念出诗来给人听见”的困惑，而后一首则因诗人个体意识的集体化和客体性减弱，变成了指物叙事的单声语，角色已经成为作者意识的传声筒。也就是说，这时的自我主体不是通过平等对话展示的，而是通过情

① 胡适著，曹伯言整理《胡适日记全编（1928—1930）》，安徽教育出版社2001年版，第757页。

② 胡也频著《幽灵》，《北平晨报》1928年2月20日。按：这首诗来自胡也频《苦恼》，其中有“我愿乘大鹏之翼离去人间，不再见世人用笑与哭为面部装饰；我欲银河洗脚，月边吸烟”的著名诗句，表达的是一个自由无羁的心灵世界。

③ 胡也频著《幽灵》，《北平晨报》1928年2月20日。

感的绝对化和思想的权力化过程完成的，自我意识也就随之失去主体性，人物即使有性格但却缺少自由的个性。这种情况在“普罗”戏剧和宣传剧创作中非常明显，如《泰东月刊》上的《雪夜》《苦笑》《报酬》《纪念节》等剧本^①，几乎完全是借角色之口发表演说的戏剧。

三

自白体对话的局限在觉醒的剧场观念冲击下更为突出。这一时期的剧场觉醒表现为强调观众地位和戏剧传播功能的重要，^②这意味着，一个封闭的文本世界正在有一个阅读者世界（对戏剧来说包括一个观众的世界）参与进来，并显示了两种可能，作者与读者（观众）对话，或者作者与读者（观众）重合。从这个角度也可解释田汉转向的内在合理性，田汉的转向实际上首先始于自白体优势的文本世界的断裂，这个断裂不是最先出现在《一致》中，而是在《南归》中。

阅读者（观众）世界在田汉此前的作品中不是说没有，但是就其重要创作如《咖啡店之一夜》《古潭的声音》《湖上的悲剧》来看，所预设的是一个和作者世界之间没有障碍的阅读者（观众）世界，^③可以说阅读者（观众）世界的复杂性在此前的作品中是被无视的，田汉的剧作常可以看作是一首写给自己或同一生活知识背景的人的诗，而非一部戏剧，在可演性问题上有限制。事实也是如此，从剧本接受来看，能毫无困难地接受田汉剧作的，都是和田汉一样具有新文学传统的知识群体。因此南国在晓庄的公演效果不甚理想，陶行知委婉地希望南国以后能多接近民众；艺术剧社和摩登社在南通的公演也同样令凌鹤感到沮丧。戏剧界在1931年前后提出的“戏剧大众化”虽然语焉不详，但它之所以被提出的一个客观事实是当时的话剧剧本没有很好的演出性，只不过提出者更强调了实用理性并被意识形态目的所左右。而从剧本表演来看，田汉剧本大

① 例如《雪夜》凸显了演说的重要性，开篇是通缉革命党的巡捕对时事发表演说性意见，被通缉的要犯田橘圃则唱着用孟姜女哭长城的曲子改编的民族主义诗歌上场，众巡捕反水助其逃出码头。

② 值得注意的是，当时即使是学院派的熊佛西也倡导戏剧对民众教育的工具性作用。熊佛西在带领艺术学院戏剧系公演的时候重视试验和宣传，不仅注重培养观众观剧习惯，“不招待十二岁以下小朋友”（参见《戏剧消息》，《戏剧与文艺》1929年1卷4期），而且上演了不少改译的莫里哀、法朗士的趣味剧来争取观众造成北平艺术气氛。梁实秋写信批评他应“努力写几篇像样一点的剧本。剧本若好，隔二十年再演也不迟”（《通讯》，《戏剧与文艺》1929年1卷7期）。熊佛西在回信中没有否认剧本的需要，但同时也说：“盖今日中国之大多数民众对于戏剧缺乏欣赏之常识，故不能不稍事宣传。实验一项，尤关紧要。因戏剧乃综合之艺术，其工具与内容均较其他艺术复杂，欲得适合国情之戏剧，不能不先从事实验。”（《通讯》，《戏剧与文艺》1929年1卷7期）

③ 这一点从田汉剧本语言中常出现没有翻译的英文词汇或音译外来词可得到佐证，此外田汉曾在《中央日报》编辑《摩登》副刊，影响比较大，其中“摩登”二字也不过是对 modern 的音译而非意译，很明显田汉办这一副刊的初衷是有意识地面向能接受这一语境的一类群体。

多只能由南国社社员甚至是其中的特定者演出才容易成功,田汉曾撰文提到《名优之死》换自己还是洪深来演刘振声都不如顾梦鹤,更不用说换别一个爱美剧团,其剧本则被认为过于深奥难演。^① 田汉剧本多半是根据南国社社员自身经历编写的,《南归》的主人公由陈凝秋演出比较成功,因此剧和他曾经的流浪生活非常接近;《颤栗》则源于张慧灵的家庭经历,他是没有演出经验的画科学生,但因本色出演更感染观众。^② 广州之行,唐槐秋、唐叔明等人离去,对田汉的打击相当大,“我这次由广州所得的只是些宗白华所谓‘人生之幽凉’,我若不是生性坚强几乎连再干的勇气也失掉了。”^③应该说,南国社当时的成就要归功于这些能传达田汉剧作内涵的唯情派演员。

《南归》的创作是田汉在遭遇一个二等兵的来信、创造社的批评以及广州之行的公演失败之后,一个新的“不一样”的创作,田汉也曾第一次演出《南归》时所写的《公演之前》一文中表示“新的戏剧得为新时代的民众制造新的语言与新的生活方式”,“中国戏剧运动前此仅作了改良戏剧文学的尝试,于舞台艺术上注意者不多,我们当在这一点上竭力以从诸先觉者之后”^④。可以说,《南归》是田汉戏剧风格转变的一个前奏,感伤的主题有了一个非常不明显但崭新的戏剧形式。《南归》中有一段对话显示了和此前剧本不同的地方:

流浪者:……春姑娘,别提她吧。我写过这样一首诗:[抱着吉他且谈且唱]……

母:怎么,你们后来没有结婚吗?

女:[代为解释]他回去找她,才知道她在他出门后的第一年嫁了人,嫁了之后她不如意,到第三年,就生病死了,……

母:那姑娘死了?这真是……那么,还有那住在雪山脚下的你爸爸呢?^⑤

① 山西民教馆的戏剧研究所曾记录了几次公演的情况,其中以田汉剧本为主的公演最为失败。(参见《本馆一年来之戏剧研究会》,《山西省立民众教育馆月刊》1934年1卷7期)这实际上是爱美剧共同的一个软肋,除田汉的剧本外,爱美剧社团常选择剧场效果好的剧本如丁西林、熊佛西的作品来演,容易成功,《压迫》《醉了》也常见诸爱美剧团公演剧目,不过,这些剧本放到大剧场又不如小剧场或游艺会性质舞台演出效果好,因而同样是熊佛西的剧本,艺专在天津公演的受欢迎程度远远不及前几次青年会剧场或协和礼堂的公演,可以说失败而归,这或者是熊佛西打消原本全国公演计划的根本原因,而大剧场公演之所以没有实现预期效果,应该和这些剧本局限于独幕剧形式有很大关系。

② 田汉《我们的自己批判》一文虽存在文献的采信度问题,但其为演出剧作感伤情调的辩护是真实的,他提到南国社社员自称“波希米亚人”,“为着使戏剧容易实现得真切,每每好写他们的个性,所以我们中间自自然然就酿成一种特殊的风格。好处就是我们的生活马上便是我们的戏剧,我们的戏剧也无处不反映着我们的生活……”可以说,南国社的特殊性决定了田汉剧作的创作走向。参见《田汉全集》第15卷,花山文艺出版社2000年版,第163页。

③ 王平陵著《走南国传来的佳音》,《中央日报》青白副刊1929年5月16日。

④ 田汉著《公演之前:为民众喊叫,为自己喊叫》,《申报》1929年6月23日。此文《田汉全集》未收,仅由田汉在《我们的自己批判》一文中引用过片断。时隔不久田汉又在《中央日报》青白副刊重新刊出该文。

⑤ 田汉著《田汉全集》第1卷,花山文艺出版社2000年版,第422页。

很显然，母亲没有听懂流浪者的诗歌，两次弹唱实际上都是由春姑娘来解释诗歌的意思，同时这位母亲也是田汉作品中比较少见的形象。作为一个贯穿头尾的次要角色，她对情节发展起到重要作用。当流浪者准备留下来的时候，母亲含蓄地告诉他春姑娘已经被许配给别人，他来迟了。这一突转令流浪者不得不改变原先的决定，同时母亲与流浪者的这段对话也透露出她的主体性：

流浪者：日子过得真快呀！

母：是啊，我们屋后面新栽的几棵桃树今年也开得好极了。早来几十天还可以看到。来迟了，真是可惜。

流浪者：日子长着呢。既然不走，我想在山上再多栽些桃树，简直把这儿弄成个“桃花源”吧。

母：唔。对啊。[双关地]不过，辛先生你真是来迟了。别说早来几十天，只要早来一个时辰就大不同了。

流浪者：怎么，桃花落得那么快吗？

母：咳，不是桃花落得快，是事情变得太快了，辛先生……^①

因为母亲坚持要把春姑娘许配给别人，但又不忍心直截了当地说，在这里使用了双关语的方式，借流浪者“日子过得真快”的视点暗示他这一事实。由此母亲构成了流浪者的双声语文本世界之外的另一种声音，使戏剧实现了人际关系的互动和情节发展。也就是说，上文春姑娘的解释不仅是面向母亲，实际上也是面对阅读者（观众）世界的。

如果说《南归》已经显示出旧的封闭性文本的断裂的话，那么《一致》则赋予了这一断裂以外在因素，并从双声语体转向独白的单声语体：

领导者：一切被压迫的人们，都挣脱你们的枷锁站起来！认识你们自己的力量！

[男女及其他皆挣扎]

领导者：世界快翻转来了！暴君快要倒了！大家都起来！

[只听得啜啾一声，欢声大起。男女脱去王的压迫，把王掀倒。]

领导者：被压迫的人们，集合起来，一致打倒我们的敌人，一致建设新的理想，新的光明，光明是从地底下来的！^②

标语口号显示了一个新的阅读者（观众）世界不是和作者“我”对话，而是要取代其优势地位。在发表《一致》的《南国周刊》创刊号上，田汉说：“同志们啊，我们的真理只有一个。我们向美的世界猛进吧。有人把美的世界看作象牙宫殿里的世界，这却把美

① 田汉著《田汉全集》第1卷，花山文艺出版社2000年版，第426页。

② 田汉著《田汉全集》第2卷，花山文艺出版社2000年版，第140页。

看得窄狭了。新的美是和新的光明一样是从地底下来的。”^①他又在《我们的自己批判》中指出应把领导者与马蒙王对话中的“他们”改成“我们”，从而彻底取消这一角色仅剩的英雄主义的个体性。可以预见来自“新的光明”的“新的美”将成为田汉此后一时期创作的主要内容。同时，在失去了双声语体文本中支配人物行动的内在自我之后，行动就简化为动作，初创此剧时田汉要求万籟天、陈凝秋模仿《马蒙》和《一致》两幅西洋画上的动作设计舞台表演，而习惯了感伤剧丰富情感动作的左明一开始不得不怀疑：“这样简单的情节会成功吗？”^②由于新的阅读者世界在剧中的优势，《一致》在无锡公演时获得了不错的剧场效果，特别是在领导者的吼声之后，“台下的掌声雷也似的响起来”^③。田汉友人、左倾的黄素当时对这个剧大加赞赏，认为很受鼓舞和感动，后来参加蓝衣剧社的金山在淞沪铁路职工学校演出此剧时也同样得到现场工人的欢迎。^④

由此，“普罗”戏剧和书写个人情感的“抒情诗”戏剧走到一起，对此，柄谷行人曾在分析日本现代文学时，极为敏锐地指出：“今天的文学史家称赞明治时代文学家的勇敢斗争是为了‘现代自我的确立’时，实际上这只能是对渗透于我们之中的意识形态的一种追认而已。例如，把自我、内面的诚实对立于国家、政治的权力这种思考，则忽视了‘内面’亦是政治亦为专制权力的一面。追随国家与追随‘内面’者只是相互补充的两个方面而已。”^⑤“普罗”和“抒情诗”的联系，早在“普罗”戏剧家的自我评价中已见端倪，李白英在其剧本集《孤独儿之死》出版后不久表示了不满，^⑥在其1932年再版的后记中，他抄录了友人对它的批评：“艺术的技巧不能与思想的左倾一致，结果只显露了小资产阶级性神经质的叫嚣。”^⑦这个批评剔除其阶级论观，应该说倒是相当中肯的。

四

戏剧自白体对话问题实际上反映了这一时期剧人的戏剧观念问题。尤其在人物内心的情感与戏剧行动的情感之间的区别上，剧人的认识尚存盲区和不足。1929年洪深首次提出以“话剧”取代“新剧”，他在《从中国的新戏说到话剧》一文中认为，真正的爱美剧应该称其为话剧：

① 田汉著《〈南国周刊〉创刊号编辑后记》，《南国周刊》1929年1卷1期。

② 左明著《〈一致〉及其前后》，《南国周刊》1929年1卷1期。

③ 同上。

④ 金山著《回忆蓝衣剧社》，《中国话剧运动五十年史料集（一）》，中国戏剧出版社1985年版，第172页。

⑤ 柄谷行人著《日本现代文学的起源》，生活·读书·新知三联书店2006年版，第89页。

⑥ 此剧本集收录了其1928年写成的四个独幕剧，创作手法完全一致，剧本没有任何情节，将阶级反抗与革命暴动观念分解为大量辩论、演讲、口号、独白形式的对话，表现的是失业工人、资本家、国家、都会、法官、农人、青年学生、大群兵士、巨人、影子等革命概念化形象。

⑦ 李白英著《孤独儿之死·后记》，光华书局1932年版。

凡预备登场的话剧，其事实情节，人物个性，空气情调，意义问题等一切，统须间接的借剧中人在台上的对话，传达出来的。话剧的生命，就是对话。写剧就是将剧中人说的话，客观的记录下来，对话不妨是文学的，（即选练字句）甚或诗歌的。但是当时人们所说的话，必须有多少相似，不宜过于奇怪特别，使得听的人，会注意感觉到，剧中对话，与普通人生所说的话，相去太远了，即在极端表现主义的话剧里，故事人物，都已偏重了幻想，而对话仍须根本的与人生相似，然后才能表达人生的情感心理的。^①

洪深理解的话剧既不是道德教化的“板面孔”也不是随心所欲的“玩意儿”，而是通过舞台上的对话表达人生的情感心理，实现人生情理的写实。不过，很明显的是，洪深的途径是强调富有情感的对话在戏剧的中心地位，虽然他也进一步论述了对话必须同时要适应演员和观众的要求，但是关于三者之间的具体关系以及戏剧对话与别种体裁对话的异同，并无更多探讨。和洪深略有不同的是，熊佛西指出戏剧的生命在于“动作”：

我把戏剧整个的精神都归到动作。两种动作。一种是外形的一种是内心的。外形的动作，很容易明了，就是我们旧剧中的“做工”“打工”，西洋剧中的“抱工”“舞工”，一切戏剧中的杀人放火，拳打脚踢。这种外形的动作，是发源于人类的天性。……我所谓“内心的动作”就是剧中的一种“力”（force），奋斗（struggle），冲突（conflict）。人与人的奋斗。人与物的奋斗。自己与自己的冲突。^②

如果说洪深是强调戏剧必须要有舞台上听起来和人生相似且反映人生情理的话，那么熊佛西则具体阐述了人生情理的内容，即人与世界、人与人的冲突，尤其是人与自己冲突的内在动作，所以他十分推崇辛格的《海滨骑者》。洪深和熊佛西的戏剧观念虽然不尽相同，但实际上两人的出发点都是否认文明戏的僵化写实，要从理论上把戏剧从文明戏和早期爱美剧的束缚中解放出来，因此既肯定情感世界的真实性，也要求现代戏剧应遵循艺术的技巧。但是，无论以动人的对话还是以冲突动作来表现的“情理”和戏剧要表达的“情理”之间的区别，两人都未深入探讨。两人的观点在剧中具有相当大的代表性，田汉、袁昌英等人都有过类似的表达。

虽然对话说、动作说都多少能看出西方近代戏剧理念和人文主义的思路，但不容置疑的是，剧人的上述认识仍然是本土视野制约下的选择，透露出本土传统中乐感文化和历史观念的内在逻辑。从语言性质来看，人物的自白体对话常常是以韵律诗、歌唱、舞蹈等音乐性语言来展示丰富的情感世界，除田汉、向培良、杨骚、徐志摩、袁昌英等人的剧作中常见的韵律诗和歌唱外，舞蹈也是音乐的一种形体表达，例如紫歌剧社

① 洪深著《从中国的新戏说到话剧》，《现代戏剧》1929年1卷2期。

② 熊佛西著《戏剧究竟是什么》，《佛西论剧》，新月书店1931年版，第21页。

成员朱之绰的《她是弟弟的爱人》一剧就典型地使用了这一形式。其中描写了一位因极端感伤抑郁而病入膏肓,并自绝于一切世俗情感的哥哥,与他的消沉相对照的是象征生命美的少女,即弟弟的爱人,她在剧中有一段舞蹈,舞完她对弟弟说:“你知道我是多么爱舞蹈!在回旋的时候,在轻捷的踏步的时候,我觉得全身都融入完全的韵律里了。我觉得只有在舞蹈的欢悦里才是我们美的生存。”^①弟弟也受到感染,赞叹道:“呀,这是美丽的创造,奇妙地融合了庄严同轻快的东西。”^②这时,厌世重病的哥哥一见这一舞蹈就立即恢复了生的希望。作者将舞蹈的音乐性与抽象的情感真实视为同等价值。这个形式特点非常关键,因为随着此后政治宣传或教育应制戏剧的发展,自白的双声语体文本虽然完全失去其优势,但这一方法却仍被保留,甚至被大量运用,宣传教育的实用理性决定了它必须绝对性地利用本土文化的接受习惯,这就反过来证明双声语体文本所要展示的情理,首先是一个乐感文化传统下诉诸音乐时间的主观感受。正因为此,歌剧的研究在这一时期集中进入田汉、欧阳予倩的视野也就不难理解了。

不仅如此,这时期不少重要作家还不约而同地选取长篇古代叙事诗、民间传奇、民间戏曲等改写为话剧。如《孔雀东南飞》被袁昌英改写为同名话剧,被熊佛西改写为《兰芝与仲卿》;左干臣的《女健者》改写于《木兰辞》,而徐志摩《卞昆冈》和苏雪林《鸠那罗的眼睛》改写的则是民间流传的印度佛教故事,皮黄戏《汾河湾》故事也被袁牧之、陈白尘先后重编改创。这可看作话剧和传统诗学传统的磨合,但中国古代诗学传统是在汉字的特殊媒介上建立起来的,叙事诗仍从属于史诗的传统,即用诗歌韵律的散文写的历史书,^③也就是说它抒发的是叙述者(史家)的心境和感悟,剧人改写时只不过更强调情感认知上的现代意识。上述多位作家明显更注重女性自由主题,强调个人主义的合理性,例如袁昌英写《孔雀东南飞》的动机就是:“我觉得人与人的关系,总有一种心理的作用的背景。……母亲辛辛苦苦亲亲热热地一手把儿子抚养成人,一旦被别一个好不相关的女子占去,心理总有点忿忿不平。”^④所以剧中的母亲和姥姥分别表现出作者所理解的两种旧式女人,而“很重要的人物”小姑则直接是作者意识的化身,她

① 向培良编《紫歌剧集》,上海重庆出版社1932年版,第42页。

② 同上。

③ 中国文学中很少有严格西方意义上的剧诗,在正统文化史中也没有元剧的地位,这实际是和文化媒介的特殊性有关。汉字是形、音、义三位一体的,不同于西方拼音文字体系的语言。前者的文字和语言实际上是两个独立的系统,而后者是文字对声音的直接记录。所以在西方,传统文学中有抒情诗、叙事诗和剧诗三种类型,因为它也是建立在古希腊以来文学媒介的特殊性上的,即抒情诗起源于记录竖琴的叙述,叙事诗起源于记录吟游诗人的歌唱。这种划分不能应用于汉字文化圈的中国文学,汉字文字系统的稳定性既造成了中国诗歌史的庞大,也同样无法形成西方意义的剧诗的文学土壤。参见松浦友久著《中国诗的性格——诗与语言》,《日本学者中国诗学论集》,蒋寅编译,凤凰出版社2008年版。

④ 袁昌英《孔雀东南飞及其他独幕剧·序》,商务印书馆1929年版。

既同情焦、刘爱情不幸，也理解焦母念子的深情。余上沅曾向徐志摩指出《卞昆冈》的不足在于诗大于剧：“志摩根本上是个诗人，这也是在《卞昆冈》里处处流露出来的。我们且看它字句的工整，看它音节的自然，看它想象的丰富，看它人物的选择，看它——不，也得留一些让读者自己去看不是？”他提醒作者：“诗人上再加戏剧两个字是非经过剧场的训练不可的。”^①余上沅的这段话实际指出了这一时期戏剧白话体对话问题的根本所在。

^① 余上沅著《卞昆冈·序》，徐志摩、陆小曼编，新月书店1928年版。

1950年代后半期上海文化艺术资源的内迁

——以戏剧界支援全国为中心

山西大学马克思主义研究所 谢忠强*

摘要:1950年代后半期上海戏剧界对全国的文艺事业进行了大力的支援。上海戏剧界支援全国,主要表现在第一个五年计划后期配套支援重点工程建设及1958年后的文化协作。上海戏剧界对全国文艺事业的支援具有积极的历史意义。

关键词:上海 文艺事业 支援 全国各地

1950年代后半期上海戏剧界支援全国是共和国文艺发展史上的大事件。加强相关研究,不仅有利于加深我们对于当时社会变迁的全面认识,亦可帮助我们更好地理解各地不同艺术形式的融合过程。有鉴于此,本文主要依据档案及报刊等零星资料的相互印证,专就1950年代后半期上海戏剧界支援全国的相关情况进行大致的梳理和研究,权充引玉之砖。

一 第一个五年计划后期配套支援重点工程建设

在第一个五年计划时期,上海充分发挥自身的人才和技术优势支援国家重点工程建设。而随着上海方面的人员迁到新城市以后,也相应产生了对于特定文化生活的需求。另外,由于上海文化资源在全国的优势地位,很多城市纷纷希望可以借用上海文化资源的输出,进一步提升当地人民精神生活的品质。

为了配套支援国家重点工程建设,上海市文化局在1955年11月26日专门向上海市委提交“11月26日(55)沪文陈密字第七四〇号”的请示报告,“动员本市新新越剧团去西安落户”。1955年12月12日上海市委回函批复:“经核同意,惟应加强该剧团人员的思想教育,并做好业务整顿工作,在干部与剧目方面予以必要的调整与准备,以便到达西安后能够独立演出。”^①1956年1月5日,新新越剧团从上海搬到西安。上海新新越剧团的这一举动给当时的上海文艺界产生了巨大的示范作用,同时也在全

* 本文作者为山西大学马克思主义研究所博士后、副教授。

① 《上海市人民委员会关于同意动员新新越剧团去西安落户的批复》,上海市档案馆馆藏档案,档案号: B172-1-207-6。

市范围内产生了积极的社会效应。《解放日报》专门发文,对新新越剧团的西迁予以充分肯定,其报道指出:“新新越剧团这次在党和人民政府的协助下搬往西安,对于满足西安地区工人们文化要求,贯彻文艺为工农兵服务的方向,是有着重大的意义的。”^①

新新越剧团迁往西安,为档案及报纸资料中所见“最早的上海市支援外地的剧团”^②。而在其搬迁经验积累的基础上,上海市文化局于1956年4月初“与江、浙两省文化局举行联席会议,初步达成协议,另有兰州、洛阳、长沙、安徽、沈阳等地要求上海支援部分剧团”,其中“江苏省要求锡剧3个,淮剧5个,扬剧3个,沪剧5个,京剧1个,杂技1个;浙江省要求越剧10个,甬剧7个;其他城市如沈阳要求越剧1个,长沙要求越剧1个,洛阳要求越剧1个,安徽要求越剧1个,兰州要求越剧1个”。^③到1956年4月上海市文化局制定了一系列支援外地剧团的计划。具体支援外地剧团实施计划情况可详见下表。

表1 1956年4月上海市文化局关于剧团支援外地情况的计划分类说明汇总表

剧种	支援情况	整体考虑或理由
越剧	支援浙江的是天鹅、荣艺、光海、朝民、更胜、艺风、少少、合力、文艺、合群等10家。支援沈阳的是合兴。支援兰州的是飞鸣。支援安徽的是华艺。支援洛阳的是光艺。支援长沙的是出新等5个团。	(一) 支援浙江的10个剧团中,一类(较好的、接近大型的)1个、二类1个、三类(中型)3个、四类(中次型)4个、五类(稍差)1个。这些剧团到浙江稍为加强后可分为两队演出,既可到大城市演出,又可到小城市巡演。如天鹅、朝民等。其中如荣艺过去曾在杭州演出,很受欢迎。据浙江文化局伍岳说,荣艺在浙江可算二流。小剧团如艺风、少少、文艺等,既能在中等城市演出,又可到农村演出。这类剧团到浙江后加以整顿可以提高一步,而在上海演出营业不好,也要求到外地去演。(二) 上述剧团很多在浙江杭州等地演出过,较受观众欢迎。(三) 给浙江的10个团高低搭配均匀,一般都可在浙江立足。浙江是越剧的发源地,支援的剧团应对外地负责。在考虑支援时还要考虑到整体观念,甬剧团7个全部划归浙江。(四) 到沈阳、兰州等地去的剧团,至少是在中型以上,同时还考虑到剧团的政治情况,因为这些城市都是工业基地,并且也结合剧团本身的要求。

① 《欢送新新越剧团搬往西安》,《解放日报》1956年1月5日第11版。

② 《上海市文化局关于动员上海剧团支援外地的工作计划》,上海市档案馆馆藏档案,档案号:BI72-1-207-39。

③ 《上海市机械局、市文化局等关于迁移工厂、输送剧团支援外地建设的意见和情况报告》,上海市档案馆馆藏档案,档案号:A11-2-18。

续 表

剧种	支援情况	整体考虑或理由
沪剧、甬剧、锡剧	现在上海演出的 7 个甬剧团, 3 个锡剧团, 全部去浙江、江苏落户。今后江、浙两省可派甬、锡剧团来上海巡回演出。	(一) 中型剧团: 群艺——该团自人民游乐场接管后, 就直接在政府领导下, 群众政治觉悟有了一定的提高, 内部组织制度也较健全, 该团批准国营后, 已自下而上主动提出希望文化局把他们分配到国家更需要的地方去, 并已打报告到文化局, 人员情况包袱不大。醒艺——该团长期在外地流动演出, 接近三流演员的有 3 人, 适宜于在中小城市及农村演出。新力——内部组织比较健全, 青年人多, 要求进步的热情很高, 动员起来有利条件多, 同时团内很多成员夫妇同在剧团工作, 家庭牵累少。(二) 小型剧团: 新生——该团批准国营后要求进步, 各方面都在逐步改进, 常在外地流动演出, 演出水平比民办公助剧团好, 比群艺稍差。黄埔——为民办公助剧团中较好的一个, 最近该团在武进县演出, 当地希望该团留下, 该团也愿意留在当地。
淮剧	初步决定精诚、春光、日升、同盛、兄弟、合兴等 6 个团。	上述 6 团人员较少, 最多 62 人, 最少 41 人。由于人员少, 便于流动演出, 开支较少, 最高的剧团每天保本开支 100 元, 最低的每天保本开支 59 元。如按保饭算账, 最大的团为 31 元, 最小的为 23 元, 在乡镇或城市均可维持生活。这些剧团小节目较多, 不需要布置就可演出, 所以便于在农村土台及庙会演出, 但也拥有较多的演出剧目。全年演出情况或好或坏, 因此, 经济上掌握较稳, 大部分人员愿意回乡演出。
扬剧	初步决定艺宣、协助、努力等 3 个团。	理由如下: 甲、人员较少, 便于流动演出, 在小城市和农村演出较适当。乙、物资较少, 可以做到轻车简从, 利于流动演出。丙、绝大多数成员都是农民出身, 仍然保持着吃苦耐劳的生活作风。丁、开支较小, 最高开支账约在八九十元, 最低开支约 20 元。戊、部分人员早已表示愿回苏北演出。己、目前收入情况忽高忽低, 如动员到外埠演出, 条件有利。
京剧	决定群联剧团支援	理由是: (一) 该团为中型剧团, 离开游乐场后没有较固定的演出场子, 在本市大剧场演出力量不够, 较小剧场又不够开支。(二) 该团在中型剧团中的开支是较低的, 本来每月开支是 6000 多元, 经评定现在只需 5000 多元。如在徐州、蚌埠等大中型剧场演出是可以维持的。(三) 该团演员齐备, 青年演员较多, 再增加一些人员是很有发展的, 在剧目方面除老戏外还有一些新节目。(四) 该团通过民政、民主建团工作, 思想觉悟有一定提高。(五) 该团演职员家属多数是没有工作的, 因此牵扯问题不大, 极少数提出困难而不便解决时, 可与其他剧团调换。
杂技	将艺州杂技、杨维桥技术、吴天魔术、李传芳古彩戏法等小单位合并为一个较完整的杂技团支援南京。	理由是: (一) 合并后的节目内容较多, 有口技、杂技、古彩、魔术、单弦拉线等, 演出水平也较高, 很适合当地的需要, 同时对上海也无影响。(二) 目前他们四个单位已分别提出书面申请, 要求合并。(三) 有一定的演出水平, 并有 7 个小孩正在培养, 合并后可分两档演出。(四) 家属绝大部分是演员, 在行时牵累不大。

(资料来源:《上海市文化局关于动员上海剧团支援外地的工作计划》, 上海市档案馆馆藏档案, 档案号: B172-1-207-39)

上海市文化局支援外地剧团计划的制订和推行,在很大程度上推动了上海剧团支援外地的历史进程。1956年6月12日,上海“动员春光越剧团去甘肃省落户,支援当地的社会主义建设,成为甘肃省的国营剧团,由甘肃省文化局进行领导和管理”^①;继春光剧团支援甘肃之后,上海市文化局又先后对贵州^②、云南^③、青海^④、北京^⑤等不同地区进行了剧团支援。关于上海市剧团支援全国的整体情况可详见下表。

表2 第一个五年计划后半期上海市文化局支援外地剧团汇总统计表

剧种	支援剧团名称	支援地区	剧团数量(个)	人数
绍兴大班	新民、同兴、同春	浙江	3	180
越剧	荣艺	浙江岱山	1	50
越剧	光海	浙江玉环	1	42
越剧	朝民	浙江嵊泗	1	55
越剧	文华	浙江昌华	1	50
越剧	精华	浙江象山	1	47
越剧	合力	浙江建德	1	48
越剧	更胜	浙江天台	1	52
越剧	少少	浙江洞头	1	55
越剧	春光	兰州	1	61
越剧	合众	天津	1	60
越剧	云华	南京	1	70
杂技	红色二团	南京	1	37

(资料来源:《上海市文化局关于十年来支援外地剧团情况表》,上海市档案馆馆藏档案,档案号:B172-1-359-3)

① 《上海市文化局关于动员春光越剧团去甘肃省落户的工作计划》,上海市档案馆馆藏档案,档案号:B172-1-207-70。

② 《中共上海市文化局党组关于上海市上海县越剧团、艺联京剧团支援贵州省的请示报告》,上海市档案馆馆藏档案,档案号:A11-2-18-19。

③ 同上。

④ 《中共上海市文化局党组关于上海永乐越剧团、上海亚东魔术团支援甘肃省、青海省的请示报告》,上海市档案馆馆藏档案,档案号:A11-2-18-21。

⑤ 《上海市文化局党组关于上海越剧团调京问题的报告》,上海市档案馆馆藏档案,档案号:B172-1-359-10。

二 1958年后上海与兄弟省市的文化协作

第一个五年计划结束以后,上海戏剧界对于全国的支援并没有停止,而是从1958年开始又在“文化协作”的规划中继续开展。1958年为加强上海与全国各地在文化领域里的交流和融合,还专门召开了华东六省一市的文化协作大会。会议于11月28日到12月1日在上海举行,“由上海市召集主持,到六省代表36人,文化部夏衍副部长,出版局史局长和计划财务司王司长参加了这次会议,上海方面,除文化、电影、出版三局的负责同志作为正式代表参加了会议外,小组讨论时,三局有关业务处和事业单位的负责人也列席会议。三天半的会议,主要的是解决了关于组织重点创作和关于人力、物力的相互支援两个大问题。”^①

根据华东六省一市文化协作会议的相关决议,上海市还特地制定了戏剧界全面支援外地文化艺术事业的计划。具体内容详见下表。

表3 1958年上海与华东六省一市文化协作规划下戏剧界支援外地情况汇总表

规划项目	具体内容
人力支援	(1) 已支援了605人,现准备拿出5个团来支援:1个京剧团去山东、安徽、江苏;1个话剧团去福建、浙江;相当于1个团的歌舞人员32人去福建、浙江、山东、江苏、安徽。另支援江苏新国营淮剧团1个;支援福建新国营剧团1个。支援浙江评弹艺人5—10人。戏曲学校准备支援3个戏曲教员。会议中已经与各省初步确定的人员有106名。(2) 上海下放浙江作者3人(陈山、谷斯范、福庚)同意留在浙江。
干部培训	(1) 由上海戏剧学院举办舞台美术和戏曲编导两个训练班,为各省培训干部。(2) 上海声乐研究所决定举办一个班,收13人,专门治疗演员嗓音,请各省提名单,由于名额有限,首先考虑主要演员。
其他	盖叫天从1959年1月起完全归浙江领导。

(资料来源:《上海市文化局关于文化协作会议总结提纲》,上海市档案馆馆藏档案,档案号:B172-4-894-27)

在上述支援外地计划的指导下,上海市在支援外地剧团方面的力度逐渐加大。1958年9月份包括“上海华艺越剧团、红花越剧团、光艺越剧团的全体人员”在内的“上海文教工作者300多人支援宁夏”^②。1959年1月12日,“根据华东文化协作会议决定,为了适应华东各省京剧团体的需要,上海京剧院发挥共产主义协作精神,抽调一

① 《上海市文化局关于华东六省一市文化协作会议的情况和问题的报告》,上海市档案馆馆藏档案,档案号:B172-4-894-33。

② 《2万上海人支援宁夏建设 华艺、红花、光艺三越剧团即将开赴“塞上江南”》,《文汇报》1958年9月19日第9版。

批京剧艺术人员支援华东各地”，“支援地区包括江苏、山东、安徽、福建四省，共有 54 人。这批人员约等于京剧院的一个演出团，其中有生旦净末丑各种角色，还有教师以及灯光、服装、化妆等全套技工。支援安徽省的有王熙春、赵国帛、孙正璜等 16 人；支援山东省的有孙正侠等 17 人；支援江苏省的有张洪奎、贾振声等 19 人；支援福建省的有 2 人。”^①

1959 年 1 月 26 日，“根据华东文化协作会议的精神，为了让戏曲事业遍地开花，上海文化主管部门，发挥了大协作精神，决定调芳华越剧团支援福建省福州市。芳华越剧团在上海演出 8 年以来，拥有广大的观众，是上海越剧界演出水平较高的剧团之一。芳华越剧团到达福州市后，决定从春节开始，轮换演出优秀传统剧目‘屈原’、‘信陵君’、‘秦楼月’等三出戏，为前线广大军民服务。”^②

1960 年 3 月 12 日上海市文化局对于“调上海越剧院一团去北京市的问题，经研究，一团原有的主要演员范瑞娟、傅全香、陆锦花、吴小楼、陈琦、张金花、金艳芳等全部调去，所有家属，均随团迁去。具体步骤，拟在 4 月底前做好动员，剧目加工排练，设备添置等工作，4 月下旬去北京，5 月 1 日在北京市演出”^③。

上海市戏剧界在文化协作会议精神的指导下对外地的支援事例不胜枚举。总体情况可见下表。

表 4 上海市与外省市文化协作剧团情况一览表

剧种	支援剧团名称	支援地区	剧团数量(个)	人数
京剧	新中国	江西庐山	1	126
京剧	群联	青海柴达木	1	79
京剧	京艺、大众	青海	2	138
京剧	艺联	云南楚雄	1	64
越剧	芳华	福建福州	1	71
越剧	越剧院一团	北京	1	48
越剧	天鹅	冶金工业部	1	52
越剧	红花	宁夏银川	1	49
越剧	红星、新艺、群力	青海西宁	3	117
越剧	永乐	酒泉	1	34

① 《上海京剧院发挥协作精神抽调人员支援华东各地》，《文汇报》1959 年 1 月 12 日第 9 版。

② 《到福建前线安家落户，芳华越剧团昨离上海》，《文汇报》1959 年 1 月 26 日第 11 版。

③ 《中共上海市文化局党组关于上海越剧院一团调京问题的报告》，上海市档案馆馆藏档案，档案号：B172-1-359-10。

续 表

剧种	支援剧团名称	支援地区	剧团数量(个)	人数
越剧	上海县越剧团	遵义	1	45
越剧	华艺	宁夏	1	50
淮剧	合兴	江苏盐城	1	56
杂技	神州、吴天、雍有金	哈尔滨	3	27
杂技	亚东	青海	1	26
杂技	青年	冶金工业部	1	30
杂技	得胜花家一部分	铁道文工团	1	25
歌舞	红光	冶金工业部	1	24

(资料来源:《上海市文化局关于十年来支援外地剧团情况表》,上海市档案馆馆藏档案,档案号:B172-1-359-3)

三 历史影响

1950年代上海戏剧界对外地文化事业发展的大力支援取得了积极的社会效益,无论是对被支援地区还是对上海当地文化资源的整合都具有积极的历史意义。

首先,上海戏剧界对外地文艺事业的支援在一定程度上丰富了当地人民群众的文化生活,推动了相关地区文化事业的繁荣和发展。以上海支援甘肃文艺事业情况而言,“上海方面的支援就给当地文化事业产生了明显的效果”^①。如据1957年2月4日《解放日报》报道,由上海支援的越剧团也在满足当地群众文化生活需要方面发挥了较大的作用:“兰州市越剧团——原上海春光越剧团的演员们,春节前忙着赶排新戏‘双珠凤’。男主角文必正由团长尹树春扮演,女主角霍金定由副团长李慧琴扮演。兰州越剧团自去年8月迁来兰州后,演出了‘西楼记’、‘二度梅’、‘何文秀’、‘荔枝换红桃’等优秀的越剧传统节目,观众有10万多人,差不多每次演出场场客满,原来不大爱看越剧的北方人,现在也对它兴致勃勃。越剧团团长尹树春、副团长李慧琴、田振芳最近还被甘肃省、兰州市各族人民先后选为人民代表大会代表或聘为政协委员。”^②

其次,上海戏剧界对全国文艺事业的支援,在丰富和满足不同地区人民群众文化生活需要的同时,也为推动全国各地不同形式的文化、艺术种类之融合产生了深远的影响。众所周知,全国各地均有当地人民喜闻乐见的文化艺术形式,人员的流动产

① 《上海市文化局关于动员春光越剧团去甘肃省落户的工作计划》,上海市档案馆馆藏档案,档案号:B172-1-207-70。

② 《上海人在兰州:老教授誉满全国、兰州艺术界的新花朵》,《解放日报》1957年2月4日第5版。

生了不同地区文化艺术融合的可能性,而不同形式的文化艺术的融合也就成为必然。以北京为例,作为全国各地人民向往的首都,南方群众的迁入就给作为南方剧种的越剧在北京的发展带来了契机。北京市文化局在1959年6月向上海市文化局协调越剧团调京事宜时就曾指出:“北京市的南方人一天比一天多,各机关、企业,特别是中央机关的一些负责同志常常反映,希望北京有一个越剧团,经常能够看到越剧。我们磋商很久,感到随便向别的地方要一个越剧团来,因为一部分北京人眼界较高,也不能满足要求。因此,要求上海市委大力支援,从上海越剧团调拨一个团给我们。”^①而随着各地人员流动产生的文化融合反过来也更进一步推动了上海文化艺术力量向全国各地的流动。据不完全统计,仅仅截至1959年3月,上海“戏剧歌舞、社会文化、出版和电影等部门已抽调各种艺术人员1600多名支援各地文化建设”,“上海各戏剧歌舞等单位支援全国各地的艺术人才约1000人”^②。

再次,上海市戏剧界对外地文艺事业的支援对上海当地文化资源的优化方面也产生了积极的影响。上海自身具备相当的文化优势,然而其自身的文化资源也存在重复建设、良莠不齐、规模不等、质量差异等问题。据1956年上海市文化局盘点,“上海现有国营及民办公助剧团共109个,而未登记的剧团还有11个,数量过多,演出质量不高,因此上座率普遍低下,影响剧团收入,有的剧团负了大小不等的债务,因而有些剧团主动提出自愿去支援外地。”^③事实表明,在充分考虑上海自身需要和外地需求的基础上,将一些过剩的或不适合长期发展规划的文化资源支援外地,在一定程度上可以取得上海与外地双赢的效果。因此上海市文化局认为“如果将一部分剧团支援外地社会主义建设,不但剧团本身得到了适当的安排和发展,因而对演出质量的提高和生活的稳定也得到了一定的保证和改善;同时也满足了当地人民的文化生活的要求,对上海目前剧团的臃肿和普遍上座率不高的现象也有所改变。剩下剧团经过在人力、物力方面的调整后,演出水平即可提高,加以挖掘和发挥剧团的潜力,仍可满足上海人民的需要”^④。

最后,就上海支援外地的文艺工作者而言,支援外地的过程也是他们自身精神境界得到进一步提升的过程。如在支援外地前,“绝大多数剧团在保证书上都提到‘服从领导分配,到需要的地方去’,各剧团对支援各地建设,已有思想准备,而剧团中青年演员通过团课教育,进行了‘服从祖国需要、到祖国最需要的地方去’的思想教育,很多剧

① 《北京市文化局关于上海越剧团调京有关事宜的函》,上海市档案馆馆藏档案,档案号: B172-1-359-8。

② 《上海文艺界积极支援外地,一年多来已抽调1600多人参加各地文化建设》,《文汇报》1959年3月5日第9版。

③ 《上海市文化局关于动员上海剧团支援外地的工作计划》,上海市档案馆馆藏档案,档案号: B172-1-207-39。

④ 同上。

团组成了青年突击队,随时响应领导上的一切号召。”^①为了坚定相关人员支援外地的决心,各支援单位还专门对相关人员“支援外省的问题,结合社会主义和共产主义思想教育,进行了充分的务虚和辩论,纠正了少数同志留恋上海、考虑条件、地区和个人得失等不正确的思想,大家为戏剧事业遍地开花的美丽前景而欢欣鼓舞,认识到好儿女志在四方,支援兄弟省市是非常光荣的、义不容辞的任务。他们在大字报、小组会上表示:不挑地区、不讲苦难、不计条件,坚决服从组织分配”^②。“这些单位的同志,在经过整风之后,政治觉悟显著提高,为了使文艺工作更好地为政治、为生产、为社会主义服务,大家表示要坚决服从分配,到祖国最需要的地方去”^③。

① 《中共上海市委对文化局党组关于动员上海剧团支援外地工作计划的批示(节选)1956年4月19日》,《上海支援全国(下册)》,第102—103页,上海书店出版社2011年版。

② 《上海文艺界发挥大协作精神,整套人马支援八省一市》,《文汇报》1959年1月7日第5版。

③ 同上。

救赎的艺术与询唤的美学

——对当代中国“现象电影”意义的思考

南京大学文学院 周安华

摘要:当代中国影坛“现象电影”忽至,而评论、票房和口碑却两极化,与主流大片相比,它们可谓货真价实的当代中国“接地气”电影。贴合变革社会的严酷现实,紧扣青年人的内心困扰和心理需要,“现象电影”选择“卖点化”和“话题化”,以“新都市电影”的类型凝结,以无所不在的多样救赎和询唤,建构了影片温馨正义的暖色,实现着其精神意义的现代性传递,并希冀由此获得体制和观众认可,其令人触动的不仅是“平凡生活”对欲望的救赎,也包含真情对畸爱的救赎、女性对男性的救赎。这是一种以国人的精神原点为半径的银幕新文化复归,一种兼具娱乐和疗救的视觉欢宴,它们以商业化的意识形态姿态和国际化的民族意趣,摧毁国产电影向来的单一、凝重和自恋,对华语电影主旨、视域和空间的拓展,具有重要意义。

关键词:救赎 询唤 “现象电影” 意义

2013年年初,当主流电影和大片电影以强劲的势头,攻城略地,并逐步合谋,凸显出未来中国电影主体新雏形的时候,谁也没想到,纷乱的中国影坛会忽然间绽放出一朵奇葩——一种被称为“现象电影”或“青电影”的电影,悄无声息,横空出世,并旋即引起观众、网民一阵接一阵骚动。由于其中一些是表现年轻女孩的生活且由女星主演,所以它们又被称为“小妞电影”。这是些几乎不合汉语规范的片名:《人在囧途之泰囧》(下文称《泰囧》)、《北京遇上西雅图》《致我们终将逝去的青春》(下文称《致青春》)、《中国合伙人》《小时代》《小时代-青木时代》……这也是一些直接带来“票房地震”的“神片”:《泰囧》约12.6亿,《北京遇上西雅图》5.2亿,《小时代》5亿,《致青春》7.1亿,《中国合伙人》5.35亿……同样,在当下视域,这更是一些引发了极大争议、极大舆论逆袭的电影,其中有些作品不光被官方权威媒体直指为“奉消费主义为圭臬”,更在网上被潮水般的“真蠢年代”“三俗电影”“烂片”等指斥声团团包围,吐槽声一片。

那么,这些被某些电影人称为“现象电影”的电影,究竟为何会呈现评论两极化、票房和口碑两极化,以至于一时间竟成为社会大众和传媒“焦点话题”的呢?自然,这些“现象电影”真真切切都是“青电影”——导演在业界多“名不见经传”,主演多初出茅庐,青涩有加,主题多不够积极“宏大”,带有十分明显的商业文化取向。然而,它们

“青”却不“轻”！其以新一波思想解放的锐气和稚气，颠覆了日趋固化的历史叙事和“改革生活”模式，构成了对当代国人内心世界以及国产电影强大的冲击！从反叛的意义说，所谓“婚纱影楼美学”（《小时代》）也好，“屌丝中产电影”（《泰囧》）也好，“青春旧梦”（《致青春》）也好……甚嚣尘上的评说，细细琢磨却都算不得真正的否定，甚至间或还包含一些耐人寻味的赞许。毕竟，与投资巨大而反响平平的一些主流电影、大片电影相比，它们确乎是几十年来人们很少见的货真价实的当代中国“接地气”电影。

“现象电影”所触碰的东西，其实是很“抓人”的（尤其对 90 后而言）——成功、青春、爱情、怀念……无不切身切题。尽管它们或披上了华丽时尚的衣着，或被织出“物质的金线”，甚至被纳进某个近乎荒诞的故事；尽管影片主人公的没心没肺（文佳佳）、极度癫狂（高渤、郑微）在现实生活中并不多见，尽管有的影片笑点很肤浅（《泰囧》的清迈之旅），导演功能不免被明星的炫技所遮蔽、所污名（《小时代》）……但要看轻它或断言它的无意义性显然是困难的。

对于以 90 后观众群作为“目标客户”的电影，当代“现象电影”是从 2009 年的《杜拉拉升职记》发轫的，一向为中国观众所熟悉的电影王道“革命+爱情”，一番场景置换后，悄然变异为“职场+爱情”，平添几许白领圈子惯常的死磕和生活机趣。杜拉拉所代表的办公室恋情及其命运，由于诉尽今天爱情的变幻莫测，诉尽菜鸟们初入职场的隐秘内心，且又耗散了那些悲催感，而引发了普遍共鸣。2011 年问世的《失恋 33 天》，以失而另得的快意爱情，触及人心中的柔软处，让显在和潜在的失恋、失忆、失业、失友的青年男女们疯狂追捧，其貌不扬的苏克给女主角颜妍的话梅，很励志地被复制分切给千千万万银幕前的观众，一时轻音绕梁，温香满怀。无疑，最初的“现象电影”就是面对年轻人的，当代化情感剧的定位，可以说让日趋活跃的中国青年观众第一次得以避开主流和凝重的银幕，第一次避开知名导演的“价值自觉”，而找到属于自己的世界、自己的生活和梦想，感受真切自然的当下和人生，咀嚼嘻哈多味的现实，因而现象电影广受青睐，实属理所当然，其迅速燎原，亦实属理所当然。

贴合变革社会的严酷现实，紧扣青年人的内心困扰和心理需要，中国“现象电影”几乎不约而同选择了“卖点化”和“话题化”，并由此走向了“新都市电影”的类型凝结，完整包孕了当代青春神话和世俗传奇的缤纷，以新鲜丰沛的网络和手机话语的高关联性，走近每一个当下的人，怀揣希望的人。如果系统梳理和分析一下，我们就会发现：时下的“现象电影”不论怎么喧闹，怎么一波三折，怎么离奇搞怪，怎么“狗血”，它都包含三个很本质的东西：梦想、焦虑（虐心）和成长，并让这三种元素以最具张力的叙事内容和最富感染力的视觉形式直扑观众眼帘，造成很强的“带入”效果。当成东青、王阳们在破旧的厂房里，和托福、雅思考生激情互动的时候（《中国合伙人》），当 Frank 带着女儿一家一家医院去面试的时候（《北京遇见西雅图》），观众看

到的是主人公对“改变”的执着,看到的是挫败中熠熠生辉的勇气。但如果这些本质元素是以悲剧方式表现的(哪怕是充满震撼力的悲剧),那么,它们似乎不可能打动当下的青年观众。

也就是说,“现象电影”的导演,深谙转型社会的普遍心态,弃绝精英文化圈沉迷的悲剧情结和英雄情怀,而以喜剧式的自嘲甚或黑色幽默方式,勾勒青春挫败、爱情虐心的残酷物语,表现走过“硝烟”的生命感受,直至描述云破日出的幸福结局。这种略带悲楚性的喜感,五味俱全,与中国社会“屌丝中产化”的艰难过程,与每一个小资的奋斗史是极其匹配、极其适位的,因而它们有很强的心理辐射效果。说到底,这种戏谑、狂欢的电影镜语,背后是强大的观众心理、社会认知,也真切反映了“现象电影”导演们十足的自信。它们既轻轻化解了个人在残酷竞争中所遭遇的血泪、伤痛与种种不堪,又能以不那么正经、刻板的面孔完成一种祭礼般的救赎,在更高层面上诠释和弘扬社会理性,于此,致力于构造“自己的”艺术殿堂的电影“新锐”们又何乐而不为呢?

人们当然能看到当代“现象电影”对意识形态话语的回避和努力靠近当下真实的青年群体而形成的“先锋感”,但这依然无法掩盖其在缤纷杂乱的道德选择中对社会文明的认同、对人类良心的首肯,对“大势”的呼应。而所有这些,在“现象电影”中以无所不在的多样的救赎,建构了影片温馨正义的暖色,实现着其精神意义的现代性传递,并由此迅速获得体制和观众双双认可。

当代“现象电影”最令人触动的首先是“平凡生活”对欲望的救赎与询唤。环顾时下,经济发展,欲望飙升,很多人迷失在对金钱、享乐疯狂的追逐中,将人生价值与财富攫取的多寡、社会资源占有的多寡挂起钩来,为了名利等甚至不惜陷害、敲诈、骗取,人格被扭曲、物化、异化,金钱拜物教瘟疫般传播。在《人在囧途之泰囧》中,在高速运转的社会车轮上,徐朗和高博都是被发财梦所俘获的“精英”,为了一只带来巨额财富的油霸,两个老同学顷刻变成了死对头,互掐、恶斗,给对方手机植入病毒,安装GPS跟踪器,为抢在对方之前赶到泰国清迈,从大股东老周那拿到一份授权书,两个人演绎了一场场“生死时速”,最后竟然大打出手,因为“授权书是我们人生的金卡,拿到它就可以刷出美好的未来”。显然,徐朗和高博是当下社会信奉“金钱至上”的一类人的缩影,其对财富的欲望已经完全淹没了其他人生意义。为了油霸,徐朗七次推迟了与女儿小迪去海洋馆的约定,十二年婚姻也到了崩溃的边缘;同样,为了油霸,高博众叛亲离,不仅妻子小曼斥责他,而且自身也被黑社会追打、绑架,几乎人财两空……与他们形成鲜明对照的是影片中质朴的打工者王宝。王宝不是都市白领,只是一个做葱油饼的摊贩,但他真诚、善良,满足于自食其力的生活,作为徐朗口中的都市“奇葩”,王宝对生活充满了热爱,火红的头发,“围脖”走到哪织到哪,他到泰国是圆患了痴呆症的母亲一个心愿:带女友“范冰冰”度“蜜月”。一张清单全写着具体而卑微的生活愿望,让观众忍俊不禁:“做一次SPA”“骑大象”“游泳、拜佛”“挑战泰拳高手”“看人妖”……他忘

我地参与泼水节狂欢,也为“健康树”死了而失声痛哭,他一丝不苟地记“旅行日记”,和病重的母亲心灵对话,跑到山顶寺庙放飞孔明灯,尽情享受生命的乐趣。正是王宝对徐朗争夺授权之旅的阴错阳差的介入、王宝的生活态度和生命光彩,才使徐朗看到了自己人生的局促、黯淡、机械和糟糕,并逐步从金钱和利益纷争中挣脱出来,毅然决然放弃油霸,选择回归家庭和真正人的生活,认同对世俗幸福的期盼。显然,王宝对徐朗的精神救赎,富有深刻的原型性。自民国电影以降的农村和城市两元对立、冲突的母题,乡村之善对都市之恶予以救赎的母题,在《人在囧途之泰囧》中,获得了新延续和更深入的演绎。王宝所代表的传统文化意趣和现代生活追求的统一,在“生活质感”层面上胜出,这在物欲横流的时代,显然更符合导演的人生理想,因而,在掉队、误会、挨打……万般艰辛的旅程之后,在一系列可笑的动作之后,影片以圆梦方式给王宝以神奇的“心理补偿”,也给“回头的浪子”徐朗以家庭和睦的奖赏。《人在囧途之泰囧》对历史原型的超越,在于它不是以激烈对抗的方式,演绎并解决农村和城市的矛盾,而是以轻松搞笑的场景,将之游戏化、戏谑化,这使导演的道德立场被遮蔽在一种温情和喜感中,更贴合青年观众厌恶训诫和说教的心理,从而实现更广泛的认同。

与“平凡生活”对欲望(乡村对城市)的救赎相一致的,是真情对畸爱的救赎和呼唤。如果说,当代“现象电影”在乡村(质朴-生活)和城市(贪婪-欲望)的对立中,认同的是前者的话,那么,在财富(畸爱)和文化(真情)的冲突中,它认同的就是后者。这恰巧又和第一种救赎形成了一种反转的关系,即城市和文化的呼应,乡村和财富的互文,这种艺术建构在社会学意义上,非常耐人寻味。

在《北京遇上西雅图》中,美食杂志编辑文佳佳,由于享乐主义的人生观,而选择做“小三”,傍上了大款老钟。金钱给了文佳佳底气,这个未婚先孕的少女,挥金如土,颐指气使。在她看来,什么都可以通过钱买来,而什么都没有钱有力量。因此,一心要用金钱“砸出一个美国公民”的她,端着少奶奶的架势,赴美生子,她对迟到的 Frank 发火,和月子中心的管理员吵架,毫不顾忌他人的感受,而疯狂刷卡,任性而为,就是她生活的基本内容。作为富豪情人,文佳佳既焦躁又虚荣,既浅薄又庸俗,陷于畸恋而不自知。而命运偏偏让文佳佳遇到了 Frank,一个有一百个理由让她看不起的男人:老实、木讷、常常围着锅台转,“吃软饭”,整天唯唯诺诺。然而,正是这个不起眼的男人,最终成了文佳佳的救赎者,甚至是我们时代全部畸爱的救赎者!

Frank 代表着文化文明和秩序,更代表真情。在金钱的魔圈中,这个曾经的阜外医院的心血管专家,为了孩子来到美国,失去了很多:工作、地位、伴侣……“沦落”到给月子中心当司机。然而,他虽失意却很真诚,虽贫穷却很靠谱,他以舐犊之情疼爱女儿,对嫁入豪门的前妻宽容到迁就。而当圣诞夜,萍水相逢的大肚子女人文佳佳遭遇“家变”,失踪男友再也不能给她分文支持时, Frank 默默承担起照顾她的责任,以男人的勇敢和细心撑起整个天空,给文佳佳无微不至的关爱,使她最终意识到自己“是自己

的”，自己“在意的是真爱”，从而，在“金丝雀”的富贵生活失而复得后，毅然选择放弃，过起了自食其力的平常人的生活。从物质上说，来到美国的 Frank 算个“底层”，而在精神层面，他却很富有，作为有内涵的男人，Frank 刺激了文佳佳精神上的成长，使其顿悟了生命的美好、真情的无比高贵，文佳佳由此焕然成为“新人”。

值得注意的是，女性对男性的救赎和询唤，在“现象电影”的艺术世界，则是当代国产电影话语逆转的另一个极其重要的信号。众所周知，从《红高粱》极富阳刚之气的强烈询唤到《集结号》爷们笃信的着力勾勒，大写的男性及其独霸话语的风姿，长久笼罩着新时期银幕。男性对权力的操控和主宰，从未旁落他人，作为主体和主人，男性以其隐含的道德和身体上的“力量感”，承续父权制度的传统，建构了当代中国电影性别政治的“应有之义”。而赵薇的《致青春》决然打破一贯的男权神话，直书男性的狭隘、伪善和堕落，从一脸正气，为了“成功”却卑鄙地丢弃爱情的穷小子陈孝正，到因为目睹父亲和郑母“奸情”瞬间溃退，一下子竟消失了七年的“伦理男”林静，从连续让两个女孩子怀孕，却无丝毫承担，反而惊慌失措的“奶嘴男”赵世永，到只会“窃贼似”的爱着心中的女神，只知道为别人跑腿打杂的“失意汉子”张开，剧中男性无一例外，都缺少理想主义情怀，都以功利之心，跪拜在现实面前，而后又被现实无情抛弃。生活就是如此耐人寻味，在青春记忆里，在《致青春》的镜头里，男人们大多是猥琐、懦弱的失败者，他们好像败在情感上，实质上是败在精神上、败在人格上。他们曾自私地享受爱情，也曾卑劣地放弃爱情，当他们获得事业追求的成功，甚至“功成名就”，想与被自己抛弃的女友重续前缘时，他们无一例外遭到无情拒绝，留下抱恨终生的遗憾，甚至阴阳两隔的痛苦。正是在这里，一向柔弱的女性以拒绝的方式，捍卫了自我，捍卫了尊严，捍卫了爱情，也成为陈孝正们的救赎者！

的确，“现象电影”中的女性救赎者，以对传统、规则和秩序的无视和冒犯，大胆反抗和颠覆着男权中心的社会法则，唤起观众内心深深的震撼和思考。最令人难忘的是《致青春》中的郑微，敢爱敢恨，无所顾忌，她主动追求自己的幸福，甚至不惜放下少女的矜持，对曾经的报复对象陈孝正围追堵截，而当她看到施洁迷狂于林静时，很快意识到自己的位置，因而，主动选择离开。这个形同男孩的少女，勇敢、疯狂，却也是自身命运和情感的主宰者，她的独立，她的坚定都让我们看到女性主体意识的真正觉醒。事实上，《致青春》里优雅、坚韧，生命最后一刻都记挂前男友的阮莞，被诬偷窃，宁失一切也不失人格尊严的朱小北，都具有明确的自我，都信守着对爱情、对人生矢志不渝的执着，和他们相比，赵世永、张开、陈孝正们只能算是“被阉割”的男子汉，堪称真正的“弱者”。影片导演借助一片片耀眼的光色，一批义无反顾的女性，光影灼灼，实现着对广大男性从灵魂到躯体的全面救赎。

显然，这是一种以国人的精神原点为半径的银幕新文化复归，一种兼具娱乐和疗救功能的视觉欢宴，它们以商业化的意识形态姿态和国际化的民族意趣，摧毁国产电

影向来的单一、凝重和自恋，直入当下观众的心田，在被重置和被建构的历史与想象空间，复调式、混搭化表情表意，实现着对于人、人的生命和青春的救赎，对记忆与现实鞭辟入里的书写。正由于此，相比各种电影思潮，我们更乐意把这类以“自我的独异性”为标识的“现象电影”，看作一种新萌发的电影类型，并认为它对华语电影主旨、视域和空间的拓展，具有极大的意义。

论非线性叙事电影的九种叙事模式

南京大学文学院 杨鹏鑫

摘要:在近百年的非线性叙事电影的探索 and 实践中,不断涌现的非线性叙事电影已经逐渐形成了一些有待阐明但已经比较确定的形式惯例和叙事范式。在对世界范围内大量非线性叙事电影进行考察之后,本文进行了一次抛砖引玉式的归类:拟将这些林林总总的非线性叙事电影归纳为网状叙事、树状叙事、套状叙事、环状叙事、晶体叙事、多时空并置式叙事、不可靠叙事、重组式叙事、链接式叙事这九种叙事模式。

关键词:非线性叙事电影 叙事模式 网状叙事 不可靠叙事

全球范围内的非线性叙事电影^①无论有着怎样的本土化连接与个人化修饰,都通用着诸多跨文化的形式惯例与叙事范式。以下是我对非线性叙事电影的形式惯例和叙事范式进行归纳的尝试。

一 网状叙事

网状叙事(network narrative)电影,又被称为穿线结构(thread structure)^②电影、交叉叙事法(criss-crossers)^③电影、超链接电影(hyperlink cinema)^④、多线叙事(multi-threaded)电影,这种电影形态有时也被叫做“连锁生活(interlocking lives)、聚合命运(converging fates)、生活网络(the web of life)”^⑤。

网状叙事电影最重要的研究者大卫·波德维尔认为,这种电影形态是这样的:活

① 所谓非线性叙事电影,指就一部电影的整体布局、整体结构而言,规模性地出现了非先后顺序的时空,以网状、树状、套状、环状、并置、重组、逆序、检索、链接等形态取代了服从时间先后顺序的“线条”,并以这种有意制造的非线性形式作为影片的主体结构、叙事形式甚至思维方式。

② Evan Smith, “Thread Structure: Rewriting the Hollywood Formula”, *Journal of Film and Video* 51, 3-4 (Fall-Winter 1999-2000): 88-96.

③ 参见 Kerr Paul, “Babel’s Network Narrative: Packaging a Globalized art Cinema”, *Transnational Cinemas* 1, 1 (January 2010): 37-51.

④ Alissa Quart, “Networked”, *Film Comment* 41, 4 (July-August 2005): 48-55.

⑤ [美] 大卫·波德维尔著《电影诗学》,张锦译,广西师范大学出版社2010年版,第215页。英文版参见 David Bordwell, *Poetics of Cinema*, New York: Routledge, 2008, p.191.译文参英文有时略有改动,以下仅注明中文版页码。

动在“一个共同的环境或时间系统”中的多主角(多于或等于三个)其“目标计划很大程度上彼此并不偶合,或者仅有偶然的连接”,他们可能会彼此影响,但“他们的路径有意识地出现交叉的时候,他们常常仍然会保持各自的独立性和平等的重要性”^①。

一个基本事实是,网状叙事电影从1990年代开始的电影史上很少出现。1990年代之后,因种种因素共同作用,对时代体验之表达和电影技巧之兴趣日益增长的新一代电影人对网状叙事电影开始倾注大量才华和精力。自1990年至今,仅美国使用网状叙事的电影就超过200部。在传统的单主角或双联主人公的电影中,次要人物通常是通过围绕主人公——帮助他或阻碍他——来参与情节的。而在网状叙事中,一个或两个主导性人物的统治性地位被取消或者降低了,影片可以展示多个并列的主人公(《偷心》中4个、《真爱至上》中20余个、《纳什维尔》中是24个)的生活,影片中可能会出现一两个着墨最多的人物,但其他一些主要人物大多也是自足性存在——有自己的生活和线路,只是和另外的人物的生活和线路产生了交叉。我们已经无法将网状叙事电影的所有人物归拢到一条传统的情节线之中。

逃离了线性因果逻辑统治地位的网状叙事电影,须依靠新的联系技巧保持其整体性。网状叙事电影制造内部联系的常用技法如下表:

联系	示 例
交通事故	《爱情是狗娘》《撞车》《21克》《交通》
枪击事件	《巴别塔》《大象》
自然灾害	《短片集》(地震)、《木兰花》(蛙雨)、《冰风暴》(风暴)
电视节目	《木兰花》
同一个时间点	《11:14》(11点14分)
同一个场所	《真爱至上》(机场、演唱会)、《纳什维尔》(演唱会)
同一个人	《骗来的爱情》(英奇)
同一个物品	《巴别塔》(一杆枪)、《两杆大烟枪》(两杆枪)、《疯狂的石头》(宝石)
相关联的人物	《偷心》《情人节》《东邪西毒》

当然,事实上,一部网状叙事电影中的联系可能要更复杂,如《偷拐抢骗》制造联系的手段包括:拳击赛、钻石、交通事故、枪击事件、贯穿全片的两个人物等;而某些网状叙事电影还使用了更宏观的、主题上的整合和照应:比如《巴别塔》中的共同主题是人与人之间、不同种族之间的交流障碍,《撞车》的宏观主题是种族歧视……

正像诸多已成惯例的形式选择一样,“网状叙事已经被引向特定的题材和主

① [美] 大卫·波德维尔著《电影诗学》,张锦译,广西师范大学出版社2010年版,第217—229页。

题”^①,关注网状叙事的电影人,“现在已经被引向那些注重形式的特色组织与效果的主题上了”^②。这些与某种形式惯例相连接的故事惯例诸如:几伙人纠缠于一件宝物(《两杆大烟枪》《偷拐抢骗》《疯狂的石头》《疯狂的赛车》……),多人交汇于车祸、杀人案等偶发事件(《爱情是狗娘》《21 克》《大象》《巴别塔》……)

就故事呈现方式而言,网状叙事电影的呈现方式最常见的有:交叉演进(《真爱至上》)、反向呈现(《11:14》)、打乱顺序交叉(《低俗小说》)。网状叙事电影无疑需要精细的技巧“揭示联系、预示联系,以及隐藏联系”,在网状叙事电影中,“我们的好奇、悬念以及惊讶都是通过对我们知道什么和何时知道进行操纵而产生的”^③。

就规模而言,小型网络叙事电影《偷心》叙述两对情侣的重组,比《偷心》更复杂的类似结构的《金鱼的回忆》则展示了更多对情侣的分手与重组;《撞车》展示的是同一个城市中的网络化故事,更大型的网络《巴别塔》中空间就扩大到了跨国家、跨种族的地步。

在某种程度上说,较之线性叙事,网状叙事与现代生活的经验更相近。网络经验、城市化、全球化的潮流,迫使人们走出传统的“熟人社会”,进入人与人之间联系偶然、微弱的新社会,而与“熟人社会”和传统社交生活息息相关的因果逻辑和线性叙事也就随即面临着挑战:我们的实际日常生活与其说是线性的、因果的,不如说是网状的、偶然联系的。大卫·波德维尔的结论看来是正确的:“网状叙事是作为单主角或双主角情节之外的重要选择项而出现的,……‘聚合的命运’情节架构之于当下的我们,似乎就如同闪回的故事讲述之于 20 世纪 60 年代:居于支配地位的反传统故事讲述原则。”^④

网状叙事很有包容性,它能够在电影叙事的诸多层面上展示创新,这是其被广泛运用并屡获成功的关键。而如今,网状叙事电影与新影像技巧、各种类型电影元素的结合,产生了活跃且不断变动、增加的形式技法。

二 树状叙事

所谓“树状叙事”之诀窍在于对线性时间的消解:时间不再是一条被剪断、删消又重新给以时序连接的时间线,时间成为了可分叉、可发散、可繁殖的时间体——或者说——时间树。这种叙事模型被大卫·波德维尔借用博尔赫斯的说法称作“分岔路径

① [美] 大卫·波德维尔著《电影诗学》,张锦译,广西师范大学出版社 2010 年版,第 239 页。

② [美] 大卫·波德维尔著《电影诗学》,张锦译,广西师范大学出版社 2010 年版,第 242 页。

③ [美] 大卫·波德维尔著《电影诗学》,张锦译,广西师范大学出版社 2010 年版,第 234 页。

④ [美] 大卫·波德维尔著《电影诗学》,张锦译,广西师范大学出版社 2010 年版,第 215 页。

电影”(forking paths film)^①,如果找一个与之类似的模型,我觉得“树杈”(或者说“树”)的模型也颇形象,名称也更简单:这一叙事模型的轮廓和原理与树的分叉很相似,故事从原点分出多个平行的分支可能,还可以在分支可能中分出多个子分支可能……类似于从树冠上分叉出数条分枝,分枝还可以再分叉出子分枝、子子分枝。据此,不妨将此种叙述模式叫做“树状叙事”或者“树杈状叙事”。此种范式又可细分为一度分叉、多度分叉、交织分叉等类型。

1. 一度分叉叙事

这一叙事模式可追溯到《盲打误撞》(*Blind Chance*, 1987),该片主人公是医学院的学生维克多,他要搭乘火车前往另一个城市,当他跑到火车站时,火车已启动,维克多疾奔追赶,命运在他能否赶上火车处分出三种可能:他赶上火车,成为了一名共产党官员;他错过了火车,被投入狱,之后参与地下反抗运动;他错过了火车,旋即巧遇女同学,两人结了婚……

《盲打误撞》的知名追随者《一个字头的诞生》(1997)、《罗拉快跑》(1998),也都是在叙事上逐一呈现多重未来,在每条路径结束后返回原始分叉点,而分叉点只有一个。另一些电影,如《我是传奇》(2007)则是在靠近结尾处分叉出几种不同的结局。

2. 多度分叉叙事

与《罗拉快跑》中的一度分叉相对照,更复杂的两度分叉叙事出现在了电影《酒店房间》(*Hotel Room*, 1998)中,这部电影在其一个分支中又开出两个子分叉。而在阿伦·雷乃探索性的电影《吸烟/不吸烟》中,这种分叉达到了更多重,《吸烟/不吸烟》中在赛莉亚是否吸烟处分叉为《吸烟》与《不吸烟》两种路径,分支又分裂出子分支,如《吸烟》又在赛莉亚和莱昂是否开店时分裂为开店、不开店等子可能,开店的子分支影像又在赛莉亚晕倒后分裂出其子子分支……这部电影中的子分叉最后达到了十多个。雷乃用这种分裂、繁殖式的时间形式探讨着生活(或者进一步说是爱情与婚姻)本身的种种平凡状态与现代人内心的种种处境的可能性。

3. 交织分叉叙事

前所提及的分叉叙事电影都是逐一展示多重分叉路径,一条分叉叙述完再展示另一条分叉,而轰动一时的英伦爱情电影《滑动门》(1998)则提供了一个交织分叉叙事的样本。《滑动门》讲述了失意的职场女性海伦走进伦敦的地铁站,错过地铁与赶上地铁的微小差别使海伦进入了两种截然不同的生活路径:(A)海伦错过地铁,随后遇到了抢劫被送到医院,海伦回到家时,看见男友杰瑞正在洗澡;(B)海伦赶上地铁,遇到了令其心动的陌生男子詹姆斯,海伦回到家时,发现杰瑞的奸情……《滑动门》不像《盲打误撞》或《罗拉快跑》那样叙述完一个路径再回到分叉起点叙述另一个路径,而选择将

① [美]大卫·波德维尔著《电影诗学》,张锦译,广西师范大学出版社2010年版,第198页。

两种未来(两个分叉路径)进行交替呈现。

《罗拉快跑》《滑动门》这样的树状叙事电影看上去各自的分叉互不干涉,但波德维尔等人的翔实论证表明,这种分叉路径并不是完全分叉的,即便像《罗拉快跑》《盲打误撞》《一个字头的诞生》这样的电影,其中的主人公在之后的路径也会吸取先前叙述路径的经验^①。也因此,波德维尔曾一度建议称这种“分岔路径叙事”为“多稿叙事”(multiple-draft narratives)^②。

4. 多稿叙事(重长式叙事)

不过,较之前面所谓的“树状叙事电影”/“分岔路径电影”,“多稿叙事电影”显然另有其主(这种模式类似于主人不满意一棵幼树的生长,砍掉树冠上某一处,然后让它从切面处再长出来,如不满意再砍掉直到长出满意的树为止)。在《土拨鼠日》(1993)、《蝴蝶效应》系列电影、《源代码》(2011)中,叙事不但一次次回到从前的时间点,而且是在主人公完全有意识的情况下——主人公带着他之前回到从前的经验一次次又回到从前的时间点。《土拨鼠日》中主人公菲尔被滞留在了土拨鼠日(2月2日),他每天早上醒来,都是2月2日,历经波折才从土拨鼠日逃了出来。而《蝴蝶效应》系列电影将多稿叙事与惊悚、悬疑元素相连接,主人公一次次回到噩梦般的过去以期望获得新的未来。《源代码》则借助科幻元素,为“多稿叙事”加入了更为紧张的目标驱动(已死去但其脑细胞尚未完全死亡的科特上尉,在高科技的帮助下,被一次次送回到过去的一辆高速行驶的列车上,调查一桩火车爆炸案并查出恐怖分子的下一个目标)和时限约定(每次的调查时间只有八分钟)。

三 套状叙事(套层结构叙事)

套状叙事(或者叫“套层结构叙事”)的故事形态如同俄罗斯套娃一样,在一层里包含着次生层,打开一个大的模型,里面还有一个小的模型,小的模型里甚至还有更小的模型,如此层层相套。这种戏中戏、电影中电影的叙事结构,被麦茨称为“套层结构”^③,也被其他研究者叫做“鸟巢状叙事”(“nested” narratives^④)。其最普遍的应用

① [美] 大卫·波德维尔著《电影诗学》,张锦译,广西师范大学出版社2010年版,第205—206页。

② [美] 大卫·波德维尔著《电影诗学》,张锦译,广西师范大学出版社2010年版,第208页。爱德华·不列尼甘(Edward Branigan)也使用“多稿叙事”这个名称,但不同于波德维尔视分岔路径叙事为多稿叙事的等同物,他将分岔路径叙事看作多稿叙事的一个保守的子集。Warren Buckland eds, *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2009, p.3.

③ [法] 克·麦茨著《费里尼〈八部半〉中的“套层结构”》,李晋森、崔君衍译,《世界电影》1983年第2期,第68—76页。

④ Thomas Elsaesser, “The Mind-Game Film”, Edited by Warren Buckland, *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2009, p.19.

是“片中片”(如《八部半》)、“片中戏”(如《最后一班地铁》)、“片中书”(如《改编剧本》)。

《法国中尉的情人》(1981)在现实世界中套入了一个拍电影的故事。《改编剧本》(2002)则展示了一个“片中书”的结构:一层故事是主人公查理和他弟弟唐纳德改编《兰花窃贼》这本小说的过程,次生层故事则是《兰花窃贼》这部小说中的故事。套状叙事的其他典型案例还包括《蒲田进行曲》《小街》《阮玲玉》《冒险王》《如果爱》《七个神经病》等一长串名字。

相比于传统的“戏中戏”式的套层结构,《盗梦空间》(2010)则提供了“梦中梦”的案例。《盗梦空间》的复杂故事世界建构在六层世界中:现实世界,第一层梦境,第二层梦境,第三层梦境,第四层梦境,迷失境(limbo)。该片故事建构的重心不再是进入环环相扣的前进线条,而是进入层层相套的立体故事世界,其影像叙事则建基于建构这数层梦境并不断进出于一层层梦境。与之结构类似但更简单一些的还有《美少女特工队》(2011),这部电影的结构是“幻想中幻想”,主人公洋娃娃(Baby Doll)在要被医生切除前额脑叶的一瞬间,将世界幻想成了三层:现实中的精神病院、幻想中的夜总会、第二层幻想中的战斗世界,影片向我们展示了主人公在这三层世界中的历险式穿梭。

四 环状叙事

严格意义上的环状叙事,不只是结尾回到了开头,其电影思维方式也应该是环状的,中间部分应该是向结局前进同时向开头回转,其故事情境是可循环的,正如每日重复搬石头的西西弗斯——《恐怖游轮》(2009)就是这样的。

《恐怖游轮》讲述了如下故事:单身母亲杰西在一场车祸中和儿子一起丧生,为了能重新见到儿子,她(其实是她的灵魂)一遍遍出海,经历风暴后登上一艘游轮,杀死游轮上所有其他人之后她就可以回到家中见到儿子,而见到儿子之后她开车带着儿子出去总是重新经历车祸,儿子死去,她又一次出海……如此循环。在影片的开端,我们看到杰西惊恐地抱着儿子,然后独自出海,电影结束处,经历了恐怖游轮轮回的杰西情境重现般地去出海:结束也就是开始。这部电影建构了一个西西弗斯推石头式循环的环状叙事。

环状叙事常常不仅是一种风格技法,更是一种形式内容一体两面的观念表达,如《恐怖游轮》中的轮回观念。又比如米切尔·曼彻夫斯基的《暴雨将至》以修道院院长和修士柯瑞摘番茄、天边黑云密布暴雨将至开场,在打乱顺序讲述了三个故事之后,结尾处又回放了开头的场景。这部电影也借助其循环式的环状叙事结构,将种族间冤冤相报、代代循环往复的悲剧性主题表达得发人深省。

就狭义而言,一部电影如果仅是结尾又回到了开头的情境或镜头——比如《一个字头的诞生》的结尾是黄阿狗在经历了两次不同的人生后,又回到了电影开头 32 岁时

的初始抉择时刻——很难说这就是一部严格意义上的环状叙事电影。因为从其思维方式上说,其叙事模型并非一个可重复的圆圈,而是类似射线,从一个原点发散出多种可能。

五 晶体叙事

非线性叙事电影在其早期有一种非常晦涩的叙事方式,比如《去年在马里昂巴德》(1962),看这种电影就像看水晶一样,从不同的方位看,就会看到不同的形状,无法获得一种确定的解释形态。不妨把这类电影叫做“水晶体”叙事电影,或者径名为“晶体电影”(借鉴德勒兹在《动作——影像》《时间——影像》中的术语“晶体符号”)。

以《去年在马里昂巴德》为例,人物形象被模糊和抽象化(只用X、A、M等字母表示)、事件变得真假难分(事件到底是怎样的无从确证)、时间飘忽不定(不存在线性时间的连续性,只存在过去现在、现在现在、未来现在的共时状态)、空间无法确定(正如影片中说的:或许在弗里德克斯巴、卡尔施塔特、巴登沙尔萨、马里昂巴德)、影像表达细节也刻意暧昧不清(如雕像有时在大路前的台阶上,有时面向水池,有时又背向水池)……传统经典电影中的现在、过去、将来之间的关系,一般而言,是单一的、确定的、有顺序的,而雷乃的影像则执着于模糊三者的界限,将过去、现在、将来及其关系变得多义、混沌、开放。对《去年在马里昂巴德》这样的电影进行一切确定性的断言都是危险的,因为这种电影拒绝为影像提供明确答案。

布努埃尔的电影中也常有一些不加解释的诡异场面,比如《一条安达鲁狗》中,眼球被剃刀割开,蚁群从掌心涌出,两个主教和两头死驴穿过房间……在这一类电影中,影像成了一种难以辨识的晶体,其中已经无从辨析影像的真实与虚构,无法获得故事的确定形态,影像成为一块复杂而纯粹的、折射出各种不同面向的水晶。这种晦涩难懂、复杂歧义的“晶体”叙事电影,很难甚至无法获得确定的故事解读和意义解读。

六 多时空并置式叙事

多时空并置式叙事电影是指一部影片里比较均衡地展示了发生在多个不同时代的故事,一般这些发生在不同时空的故事被相同或相似的主题整合在一起。这种叙事形式可追溯到《党同伐异》(1916),这部闪现天才灵光的鸿篇巨制由《母与法》《基督受难》《圣巴多罗缪的屠杀》和《巴比伦的陷落》这四段发生在不同时代且相互独立的故事组成,故事间的联系仅是共享同一个主题:反对党同伐异。影片一开始,我们看到四个故事开头,接着是四个故事的交叉展现,最后是四个故事的各自结尾。《三个时代》(The Three Ages, 1923)则展示了史前时代、古代罗马、现代这三个时代男人对女人的

爱。《时时刻刻》(2002)在爱与死的主题下,将三个不同时代的女人(1923年伦敦郊区的女作家弗吉妮娅·伍尔芙、1951年洛杉矶的家庭主妇劳拉·布朗、2001年纽约的独立女性克拉丽萨·沃甘)通过英国女作家伍尔芙的小说《戴罗薇夫人》和戴罗薇夫人这个名字联系了起来,影片交替叙述了这三个女人的相似遭遇和绝望生活。

不得不提的是,掌握了交替演进的诀窍和技巧后,这种古老且显得刻板、拖沓的平行叙事形式重放异彩,获得了全新的活力和节奏感。《时时刻刻》因此而获得了远胜《党同伐异》的宝贵活力和节奏感,比《时时刻刻》更复杂的例子是《云图》(2012),这部影片借助交叉剪辑、交叉叙事的魔力,鬼斧神工地将六段不同时空的故事整合起来。

七 不可靠叙事

不可靠叙事,一般是对同一事件或同一系列事件,或基于不同视点,或故意隐瞒、编谎,或有意虚构,或出于幻觉、想象……总之,给予其不同解释或展示不同版本,且各个版本常不一致、不兼容。迄今为止,不可靠叙事电影的形式惯例已经在多种层面上出现,诸如多视角重述、虚构叙事、谎言叙事、幻觉叙事。

1. 多视角重述与拼合

《罗生门》中针对同一事件以不同视角重述的形式早已名扬天下且垂范后来。这种多视角重述的方式多在事件发生后采用审讯、采访等形式试图重现当时真相,然而由于各个当事人的有限视域及人性的私心,最终往往真相难知。这种方式传达着一种世界观上的怀疑倾向和不可知立场。然而《罗生门》《公民凯恩》这种晦涩模糊的多视角重述形式进入大众化影像后,被改造为更清晰且不失悬疑的多视角拼合叙事。如日本电影《遇人不熟》(2005),此影片大体上分四段,分别从失恋女子桑田真纪、公司职员宫武田、侦探神田勇介、黑社会老大浅井志信四个人的各自视角将一桩2000万日元失窃事件拼合完整。

这种多视角叙事的其他电影案例还有《非常公寓》(1996)、《前进洛城》(1999)、《JSA 共同警备区》(2000)、《重回越战》(2001)、《大象》(2003)、《基地疑云》(2003)、《谜情公寓》(2004)、《何处知真相》(2005)、《雏菊》(2006)、《刺杀据点》(2008)、《听说桐岛要退部》(2012)等。

2. 虚构式不可靠叙事

杨德昌1986年的作品《恐怖分子》展示了一个迷人的吊诡结构,影片用前面九成以上的篇幅叙述了丈夫李立中和妻子郁芬彼此怀疑对方有外遇并采取行动的复杂故事,但直到结尾,观众才发现前面讲的一长串故事根本没有发生,那不过是妻子郁芬小说中的情节。

这种结构更复杂的应用出现在《珍爱泉源》(2006)中,影片看似讲述了如下故事:

1500年,大将军托马斯奉女王之命寻找传说中可使人永生的生命之树;2000年,脑癌专家汤米为患脑癌的妻子丽兹寻找治愈良药;2500年,汤姆伴随着那棵神奇的生命之树,漂浮于宇宙之中……到影片中部,观众才逐渐发现,500年前的大将军托马斯和500年后的汤姆,都不过是汤米的妻子伊兹写的一本书《珍爱泉源》里的情节,影片在现实与虚构之间展示了一个结构复杂的凄美爱情故事。

这种形式还有一些杂糅的案例,如《赎罪》(2007),这部电影讲述布里奥尼年幼时曾将姐姐的恋人错误地指控为强奸犯,之后良心发现进行了一系列赎罪,但最后我们发现,布里奥尼的姐姐及其恋人早已死去,这一系列赎罪行为不过是布里奥尼小说中的虚构。

3. 谎言式不可靠叙事

1995年名动一时的票房黑马作品《非常嫌疑犯》展示了不可靠叙事化腐朽为神奇的魔力。影片在一个警匪片的传统样式中,将主体叙事改造成了一个几乎天衣无缝的谎言,直到影片结尾,观众和影片中的警察才同时发觉前面的叙述几乎是一派谎言,这部独运匠心的悬疑作品引发了当时大批观众的追捧。而开启中国大片时代的武侠片《英雄》则使用了一个框架更为清晰的谎言式不可靠叙事:刺客无名先是讲述了两段成功刺杀长空和残剑飞雪的故事,接着秦王基于自己的猜想展示了这个故事的另一个版本,最后无名讲述了事情的真实版本,影片展示了谎言—猜想—真相的渐进式路径。谎言式不可靠叙事的诀窍在于隐藏与揭示之间的微妙张力。

4. 幻觉式不可靠叙事

幻觉式不可靠叙事的杰出代表如《穆赫兰道》(2001),这部影片的前三分之二讲述了关于两个女孩贝蒂和丽塔的一连串离奇经历及另外一些故事,最后才揭示是主人公的幻梦。在较《穆赫兰道》更复杂的《致命ID》(2003)中,影片前段出现的11个人最终被证明不过是主人公麦肯·瑞夫人格分裂的产物。《穆赫兰道》式的简化版本还出现在中国电影《二次曝光》(2012)中。这种人格分裂式的幻觉叙事通常借助偏执狂、妄想症、人格分裂、幻梦来作为其前半段的叙事主体,而从伪装成可靠叙事的不可靠到突转式揭露其真相的悬疑策略,则构成此类电影叙事惊奇的基础。

八 重组式叙事

本文谓之重组式叙事的电影,指其本来有一个较清晰的按时间先后排列的线性故事,然而其出于某种意图在整体结构上故意重新按非先后顺序组织其故事讲述。这种乱序的结构样式,也激发着我们重新考察故事讲述的规则。

1. 有理重组

重组式叙事电影的大多数的案例是基于某种情节上的动机,即在电影的形式内部

找一个具有理由、动机性的基础,譬如回忆、审问、问询。比如《不朽的园丁》(2005)基于主人公对爱人死因的追查,《蝙蝠侠诞生》(2005)基于主人公的回忆,《特务风云》(*The Good Shepherd*, 2006)基于对一段录像的调查,《社交网络》(2010)基于两场问询……

2. 无理重组

如果说有理重组式电影中的重组还需要某种情节上的动机,而无理重组式电影则完全将这种传统的法则弃之不顾甚至嗤之以鼻。其中最著名的案例可能是《杀死比尔》系列,以《杀死比尔 1》为例,影片先后展示了以下这些片段:

1. 新娘受苦;
2. Chapter1,找铜头蛇复仇;
3. Chapter2,血溅五步的新娘;
4. 躺在床上四年后,新娘在病床上醒来并逃跑;
5. Chapter3,御莲的背景;
6. Chapter4,从冲绳来的人;
7. Chapter5,青木屋的生死战;
8. 审议会,御莲称霸;
9. 苏菲见到比尔;
10. 新娘留苏菲活口并告诉其理由;
11. 新娘在飞机上写下必杀五人名单。

《杀死比尔 1》故事发生的先后顺序应该为:5、1、3、8、4、6、11、7、10、9、2。但《杀死比尔》打乱故事段落顺序并没有情节上的动机。从结果看,这部电影证明了这种颇具风格的重组式叙事方法似乎可以赋予动作片以悬疑和观众参与性,使其别具活力和魅力。

还有一些非线性叙事电影中有理重组和无理重组的状态是杂糅的,有时通过人物的回忆进入过去,有时跳转却不提供任何理由,比如《JSA 共同警备区》。重组式叙事电影中,还有一个极端的形态就是反向叙事。这种反向重组叙事,有时是无理重组(如《记忆碎片》),有时是有理重组(如《薄荷糖》)。

3. 反向叙事

反向叙事指将“头—身—尾”的正序故事逆序过来变为“尾—身—头”式的叙事结构,其最著名的案例当推《记忆碎片》,这部标新立异的作品最奇思妙想的创意就是将反向建构的故事和正向故事奇迹般地交替展示于一体。《记忆碎片》分为黑色影像和彩色影像两大部分,影片将彩色影像反向呈现,将黑白影像正向呈现,然后将两者交替展现。其实在诺兰的早期电影《追随》(1998)中,反向叙事的结构方式已初露端倪。

反向叙事的其他代表作品还有韩国电影《薄荷糖》(2000)、阿根廷裔导演加斯帕·

诺的狂暴之作《不可撤销》(2002)、香港电影《亲密》(*Claustrophobia*, 2008)等。其中颇受欢迎的影片《薄荷糖》讲述了这样的故事:1999年春,对生活绝望的男子金永浩对着迎面驶来的火车怒吼:“我想回去!”随着一次次火车倒走、铁轨退回的镜头,影片依次展示了金永浩三天前、1994年夏、1987年春、1984年秋、1980年5月、1979年秋的六段遭遇。借助追问式的反向叙事,李沧东进行了一次严肃的追索:一个青年的生活如何被时间与社会所摧毁。

这一方法在电影中的原创似乎可追溯到大名鼎鼎的英国剧作家哈罗德·品特据其同名舞台剧改编的影片《背叛》(*Betrayal*, 1983)。《背叛》在叙事上从故事结尾开始,在故事开端结束,用“两年前”等字幕为观众提供读解标示,在结构上采用反向叙事。

《记忆碎片》《薄荷糖》这样精心设计的段落式反向建构(段落排序上是反向的,段落内部是正序的)展示了独特的结构魅力并点燃观众狂热参与的热情。如今看来,不少反向叙事电影似乎已被导向与之形式相关联的特定主题:悬疑式的追问与追溯。

4. 检索式叙事

本文谓之检索式叙事的电影,其建构机制是:故事变成了分裂为许多个部分的数据库,在某种因素的触发下,如主人公的想法、回想,想到哪里就检索并展示哪一段。其间,一次次检索的过程就构成影片的结构框架,而其对检索结果的展示就成为了影片的最主要内容。

这种叙事范式,可以《和莎莫的500天》为例。这部电影的故事并不复杂:满脑子浪漫的男主人公汤姆被女友莎莫甩掉后,为了弄清楚莎莫和他分手的问题,开始回忆自己与莎莫在一起的500天。《和莎莫的500天》的叙事被分成了用“第*天”标记的很多个部分,影片在汤姆的近况和他关于那500天的记忆之间不断穿梭。影片展示回忆不是按照惯常的事件先后顺序(如像《泰坦尼克号》《英国病人》《蝙蝠侠诞生》那样),而是采取如下方式:主人公触景生情、睹物思故,想到哪一段,影片就展示哪一段。《和莎莫的500天》的基本结构如下:

时间标记(第*天)	1	488	1	290	1	3	4	8	154	11	22	27	28	31	282	34	303
起始时间(分钟)	1	1	1	4	7	9	9	10	13	14	14	16	17	24	27	27	33
时间标记(第*天)	45	87	95	109	118	259	191	314	321	167	322	345	402	408	440		
起始时间(分钟)	34	34	35	38	41	43	52	53	54	56	57	58	60	67	70		
时间标记(第*天)	441	441.5	442	450	456—476	488	500	“1”									
起始时间(分钟)	71	71	71	75	79	81	87	90									

如上图所示,该片用40个时间标记,或者说用40次检索与展示行为,建立起了其叙事框架。这种检索式叙事并非随心所欲,为避免使其成为东拉西扯的散漫流水账,

它需要总体结构的精巧布局和细节上的额外修饰。检索是其形式,但每一次检索行为都是有目的的,这种叙事方式堪称一种经济、清晰而颇具创造性的方式。检索式叙事电影还有一些比较杂糅的案例,比如中国电影《杀戒》(2013)。

九 链接式叙事

本文所谓的“链接式叙事电影”(Link Narrative Cinema),是指基于链接式思维方式进行影片整体结构的一类电影。这种链接式叙述方式就好像进行PPT展示,展示到某处时,有一个值得一看的链接(比如链接到别的网站、别的一篇文章、一段视频、一首音乐),我们就点开展示之,展示结束后再回来,接上之前的讲述,讲到另一链接处,再链接进去展示,完了再回来……诸如此类。

以《电影43》(Movie 43, 2013)为例,两个小孩为了捉弄另一个小孩,告诉他有一部世界上最危险的影片,名为《电影43》,他们要找到它。孩子们以“电影43”为关键词在一个互联网服务器搜索时,出现了搜索结果。他们点击那个链接进去,这段视频展示了一个美女和一位长相奇怪的男士的尴尬约会的故事,视频结束后孩子们互相讨论,接着搜索,这次链接到一对恶趣味的夫妇捉弄他们儿子的视频,接着搜索,链接进第三段视频……如此,影片的主体故事中链接进了十二段视频(十二个故事)。换句话说,这部电影的主要放映时间,都在展示这十二段链接。

链接式叙事电影的理想案例并不多,但一些颇受欢迎的电影已经开始向这种思维方式敞开了怀抱,这些案例结构多是段落连缀式的,如《守望者》《杀死比尔》。《守望者》(最终剪辑版)在全片中分七次链接进一个长达半小时、名为《黑帆船》的动画片。另如《杀死比尔1》中的《第三章御莲大姐大的背景》,影片用接近十分钟的长度链接进一段御莲的身世,但这一身世与情节没有任何直接联系,塔伦蒂诺的主要用意似乎是展示夺人眼球的、风格化的动作场面,而不是出于情节上的考虑。

链接式叙事是一种新的思维方式,这种思维方式与人们的互联网和电脑体验有密切关系。新时代给了我们新的行为和思维方式,电影人也把这种新的日常性的思维方式变成了电影讲故事的一种方式。

结 语

在对林林总总且千差万别的非线性叙事电影进行范式归类时,不得不压制其中次要一些的差异,仅选取其最具特色的特点,这也是本文归类的首要依据。如果要为这次归类寻求一个标准,我觉得可以将非线性叙事分为线性的变体表达、无法以线性表达、反线性表达三大类。

其一,影片中的故事原本是线性的,情节本来是有“头—身—尾”顺序的,但出于某种原因,故事顺序被刻意重新组织,使得故事整体以非线性的形式出现。重组式叙事、大部分不可靠叙事属于这一类。

其二,一部电影无法以线性展示。电影难以同时展示同一时间不同地点发生的多个事件、同一时间同一地点的不同视角或者不同时空的事件。网状叙事、多时空并置式叙事、链接式叙事、大部分套层结构叙事、部分环状叙事属于这一类。

其三,反线性表达。这种影片中的时间不是线性的,而是可分裂的、平行世界的,或者是主观的、混沌歧义的。树状叙事、晶体叙事、部分不可靠叙事属于这一类。

有些电影则混合使用诸多范式的形式元素,既属于A范式同时又属于B范式,如《低俗小说》属于网状叙事,也具有鲜明的重组式叙事特征;《一个字头的诞生》既具有树状叙事的特征,同时在整体轮廓上又是环形结构……

电影的叙事方式常与其所处的社会紧密相关,正如城市生活和网络经验催发了网状叙事电影,游戏心态和电子游戏体验鼓舞了树状叙事电影,时代的分裂感激发了重组式叙事电影的兴盛,丰富的内心生活为不可靠叙事提供了根基,互联网和电脑等电子化经验萌发了检索式电影和链接式电影的苗头。

而就应用的广泛程度而言,网状叙事、重组式叙事、不可靠叙事的电影应用如日中天;树状叙事、多时空并置式叙事、套状叙事、环状叙事的电影样本也不时涌现;检索式叙事电影和链接式叙事电影仅峥嵘初露、零星出现,但数据库式体验、链接式体验及其思维已深入人心,这两种非线性叙事方式的应用很可能将在可预见的未来进一步成长。

现代性语境下的道路选择

——谈韩国新电影商业逻辑的文化基础

新疆师范大学教育科学学院 李 冀

摘 要:“亚洲新电影”的粉墨登场和持续发酵重塑、修正了文化全球化的符号所指。极端民族主义的情绪被更为宏观、客观的视野取代,全球化不再仅仅被当成单向度、同质化、单一化的代名词,而被描述为本土情境制约下辩证的“双向渗透过程”。亚洲新电影概念下不同国家、地区电影崛起的情形、历程、路径存在很大差异,但必定与其特殊的社会文化语境不可分离。本文以韩国为例,指出对儒家文化传统中实用主义的发扬是韩国新电影商业逻辑生成的文化基础。

关键词:“亚洲新电影” 商业逻辑 儒家文化

“出于对电影的挚爱,雷诺阿情愿当一个无国界的‘世界公民’;出于对过去尤其是童年的眷恋,他又很想做一个有国界的‘国家公民’。在这个问题上,雷诺阿的心情是非常矛盾的,部分原因是由于他心目中的‘国家观念’正在逐渐消亡:‘国家曾经多么可爱啊!有了国境线,不同的风俗和语言就能保持。过去,世界不表现为令人烦恼的统一,而我们今天正在向这种统一大步迈进……国家曾经多么可爱啊!国家就是街角食品杂货店的玻璃橱窗,就是煤炭商的奥弗涅口音,就是看门人屋里飘出的油炸土豆的香味,就是透过栗树的枝叶传来的油漆粉刷工的歌声,就是心爱的女人的头发,就是对家中的一头小动物的爱抚。国家,它曾经多么可爱啊!但不幸的是它正在死去。死人是救不活的。”^①透过生动形象的深情描述,让·雷诺阿对于特有国家民族记忆的眷恋跃然纸上,慨叹旧有岁月一去不回的同时,流露出对正在发生着巨大变化的世界中

* 基金项目:本文为国家社科基金艺术学项目“亚洲新电影的现代性研究”(批准号:11BC030)、2013年度新疆维吾尔自治区科技计划软科学研究项目“新疆动漫产业人才培养与队伍建设研究”(项目编号:201342114)、2012年度新疆维吾尔自治区重点学科课程与教学论招标课题“信息化环境下视听媒介在课程教学中的应用与整合研究”(项目编号:12XSQZ0311)、2014年度新疆师范大学博士科研启动基金项目“民族文化现代化背景下新疆特色动漫产业发展策略研究”(项目编号:XJNUBS1421)的阶段性成果之一。

① 单万里著《让·雷诺阿:别了,国家民族的观念》,《中国银幕》2003年第4期。

“去国家化”“去地域化”倾向复杂难言的态度。时至今日,立足于不同话语体系的学者们对此亦不断发出各种声音,形成一种“全球性”讨论。^①乃至有论者谓,当下学术界的一大景观即“言必称全球化”。但无论控诉还是礼赞,忧虑抑或憧憬,不可否认的是,一个被描述为“全球化”的时代已经到来,随着新一轮科技革命的突飞猛进,信息和资本无限流通,从经济领域到文化领域呈现一种世界大同的趋势。时至今日,“环球同此凉热”既是时髦话题,也是日常生活经验状态,成为现代文明演进过程中必须正视的事实。

无论经济全球化还是文化全球化,背后往往暗藏着一个被普遍认同的意义,即强势对弱势渗透下的趋同化,尤其是以文化威胁和侵略为表征的文化霸权主义对民族、地域文化的威胁、打压、破坏、消解、吞噬。作为文化、经济中的重要媒介,电影亦无可规避地卷入全球化浪潮的语境并在此背景上被解读。商品性与特殊的文化性决定了电影凭借声音、影像、语言等多种元素构成复杂的象征符号,不仅在商业领域发挥作用,同时也传播着生活方式、社会风尚及与之相应的思想和价值观念。“电影已不再是过去那种完全独立和自我封闭的艺术。……换言之,过去所谓的电影本体已不是主要的话题。在美国,今天的电影已不是一种单纯的电影工业,而是当代娱乐文化的主要体现者和领衔的代表,并积极反映和参与着社会变革。”^②而好莱坞的遮天蔽日使得电影全球化在某种意义上通常被视作好莱坞化的同义语。在文化反中心论的影响下,学界长期存在一种共识:好莱坞电影不但是赚取经济暴利、摧毁他国电影产业的机器,更是美国理念、文化的传播者,在全世界驱逐异质文化、推行美国化的有力工具。在它的阴霾下,各国电影都面临着严重的生存危机,民族文化根基也经受着风雨飘摇的考验。

亚洲新电影的登场和持续发酵,在这种认知之外重塑、修正了文化全球化的符号所指。极端民族主义的情绪被更为宏观、客观的视野取代,全球化不再仅仅被当成单向度、同质化、单一化的代名词,而被描述为本土情境制约下辩证的“双向渗透过程”^③。由此出现两种效应或结果:一体化对世界文化差异性、多元化的损害;与此抗衡而催生的国家民族文化的反弹。

20世纪末尤其新世纪以降,韩国、越南、伊朗、印度、泰国、中国大陆和台湾等国家和地区的电影不约而同集体发声,以其新成就、新样貌、新品质日益为世人所发现和惊叹,并因殊异于西方尤其是好莱坞电影的东方风骨和自觉文化表达获得与之分庭抗礼的能量。“亚洲新电影”的提法由此被广泛认可。然而,所谓“新”内涵何在,究竟“亚洲新电影”指向为何,一直是学者们探索的焦点话题。其中颇具代表性的观点是,“亚洲

① 参见陈定家主编《全球化与身份危机》,河南大学出版社2004年版,第11—15、49—57页。

② 金丹元著《从纽约到好莱坞》,《电影艺术》2002年第5期。

③ 王宁著《全球化语境下中国电影的文化批判》,见孟建、李亦中、Stefan Friedrich主编《冲突、和谐:全球化与亚洲影视》,复旦大学出版社2003年版,第29页。

新电影”意味着过去地理意义的“亚洲的电影”向以合作为依托的文化标识的“亚洲电影”蜕变,它“更具亚洲认同感和普世价值观,因而也更有精神包容性和市场竞争力”^①。更有学者将亚洲一些国家、地区电影在演职人员、技术、资金、制作、发行等方面的合作解析为:“于诸多方面呈现出了融合的趋势”,并“使得亚洲各国电影的共性特征渐趋显著”^②。细究之下,颇可商榷。

首先,所谓种种形式的合作其实在于经济、产业而非创作,且基本集中于从历史、地缘到文化源流休戚相关的中、日、韩之间,连篇累牍的作品如《荆轲刺秦王》《汉方道》《天地英雄》《爱你不后悔》《最后的爱,最初的爱》《赤壁》《姨妈的后现代生活》《七剑》《神话》《非常家事》《银发的阿基德》《墨攻》《夜·上海》《凤凰》《三国之见龙卸甲》等,大多与“亚洲新电影”精神气质相距较远,既不能称为典范之作,亦难见出所谓共性特征。因此,以产业合作作为当前“亚洲新电影”形成的依据和表征确属不妥。其次,亚洲不等于亚太,“亚洲新电影”的崛起不等于亚洲电影的全体复苏,也并非精心准备的一次基于文化的合纵连横。“亚太文化圈”,“亚太国家在民族性文化上极为密切的亲缘性,成为‘亚洲新电影’得以实现的一个重要历史因素”^③,这种认识明显存在地域的混淆和文化的混同,论述的随意性和论证的牵强附会实不足以使人信服。再次,需要注意的是,在文化全球化的后一种向度里,一些地区因具备某些超越国别的地域共性、相关性被书写或被归为同一类属的新的文化集合,如亚洲电影。事实上,由于亚洲各国政治经济、意识形态、社会制度、宗教、语言、民族、阶级的复杂和差异,试图建立一种深层文化的理解、融合相当困难。有学者就此发问:“我们真正对亚洲的国家、对周边的邻国懂得多少?我们真的懂得菲律宾的国家?我们真的懂得新加坡、印度尼西亚?甚至很多国家相互之间是不是真正的理解?”^④因此,如果试图构建亚洲电影的总体概念去涵盖不同文化样态下的电影形态,仅仅为了制造合力与强势好莱坞或者西方对垒,是否同样存在戕害文化多样性的嫌疑?毕竟所谓西方也是存在种种差异的西方。美国学者曾在分析意大利电影《踩过界……》的观众接受时说:“我们所看到的影片与一个意大利本地人看到的可能相当不同。片中涉及的两性之间的斗争和逐渐产生的爱情故事普遍适用而清楚易懂。而意大利南北部的冲突和政治/阶级斗争对美国人来说就不很熟悉,正如一个意大利人可能无法准确理解美国人关于美国南北方差异、各政党和种族问题的迷思,以及美国式的社会地位观念,或美国式的民主。”^⑤那么,亚洲作为

① 李道新著《从“亚洲的电影”到“亚洲电影”》,《文艺研究》2009年第3期。

② 陈旭光、周翠著《“亚洲新电影”论——20世纪以来的亚洲新电影导演和“亚洲新电影”》,《浙江传媒学院学报》2012年第1期。

③ 同上。

④ 李天铎著《亚洲电影在全球化风潮中的情境与困境》,《北京电影学院学报》2006年第1期。

⑤ 约瑟夫·M.博格斯、丹尼斯·W.皮特里著《看电影的艺术》,张菁、郭侃俊译,北京大学出版社2010年版,第471页。

“想象的共同体”是否建立在对各自国度、民族文化的熟知、理解、融合、认同的基础上？“亚洲新电影”究其根本是亚洲各国在全球化境况中为求生存积极自觉探求，不谋而合地整体性地显示出各自峥嵘的表达，抑或在普遍文化认同的支撑下自觉构建全面合作的结果？

二

本文无意于探讨合作、认同的可能性和途径。希望说明的是，即便将一体化合作视为“亚洲新电影”的核心特征或未来“亚洲新电影”打造独特魅力的利器，当前首先要做的，仍是将构成“亚洲新电影”多元化图景的中坚力量各自的道路、来历厘清辨明。不同国家、地区电影崛起的情形、历程、路径存在很大差异，但必定与其特殊的社会文化语境不可分离，如同伊朗学者阿里·穆罕玛德所言：“即使在全球化的影响下，伊朗国内意识形态及宗教因素比国家利益和经济利益更能够左右电影产业的发展和电影文化的内容和形式，从而影响其对于全球化的接纳程度。”^①

本文将以韩国新电影作为讨论的主要对象。与伊朗不同，扛起“亚洲新电影”大旗的韩国新电影既有国际获奖的振聋发聩，同时也有电影产业的高度繁荣。较之他国，从整体上看，韩国新电影鲜明地体现出了自觉、坚定而成熟的商业化倾向。如果说韩国新电影是成功的，首先它是商业电影的成功。以商业电影为主导的道路选择与现实格局对韩国新电影美学情态的特质构建亦有不可小觑的作用。

深究其后的内在动因，可以发现，对儒家文化传统中实用主义的发扬是韩国新电影商业机制生成的文化基础。

根深蒂固的儒家文化在当今韩国社会依然占据绝对比重，有韩国学者评价韩国人为“最具儒家气质的民族”。韩国新电影独树一帜的特性之一即受到历史传统中深蕴的儒学浸润，始终致力保持其原色、坚守其根基，这在相当多的电影作品中都能得到验证。如《爱·回家》《老男孩》《我要复仇》《红字》《外出》《妻子结婚了》《庆祝我们的爱》《母亲》等以家庭伦常关系入手，探讨并解决人在现代社会中遭遇的种种困惑；《共同警备区》《太极旗飘扬》《欢迎来到东莫村》《汉江怪物》等充溢着深切醇厚的家国情怀；《公共之敌》《实尾岛》《华丽的假期》《追击者》《熔炉》等关注不人道的生存苦境，高扬积极入世、仁义忠信公正等儒家精神；《春逝》《八月照相馆》《触不到的恋人》《爱有天意》《雏菊》《礼物》《诗》等则流露出哀而不伤、中和适度、从容节制的审美态度。以西方为模式的现代化进程的全面延伸，并未使韩国陷入后殖民主义肆虐下的所谓“自性危机”，并未成为屈从西方话语的“被压迫者”。韩国新电影在与异质文化的碰撞、对话中，以根

^① 阿里·穆罕玛德著《全球化对伊朗电影的影响》，谢晓燕、邓鹏译，《北京电影学院学报》2003年第3期。

植传统的深层次精神建构维护了自己的主体性,从而得以独立表述自己的思想和历史。

韩国新电影对传统儒家文化传达的相关研究已有一定成果,不做赘述。本文特别关注的是,儒家文化同时也是韩国新电影商业化道路选择的精神内核和策略判定的指导依据。全球化作为一种社会和文化的想象运动,始终包含了经济和文化的双重权力意志,并一开始就为自己内在地确定了“经济全球化”和“文化全球化”这样的关联性目标。从某种程度上说,全球化是一种以经济行动策略来实现的新的文化整合过程。在电影现代化发展的过程中,韩国影人并未固执地以族性标准凌驾于一切,而是坦然开放迎接世界变革,高度重视经济力量主导下的电影产业价值,最终经济的现代化成果也并未以牺牲文化的主体性、自主性为代价。这也体现了儒家文化现代转化的蓬勃活力。在一定程度上决定民族文化命运的经济保障策略,其依据居然就是民族文化的内在动力本身——这个饶有兴味的话题令我们见到现代经济发展与文化革新承继之间相互支撑、相互成就的同一性。

杜维明在《儒家思想包括实用、功利的一面》一文中宣称,如果我们不顾忌现代性中的传统问题,那我们就不能了解现代性。这句话显然是意味深长的:任何事物都有其发展的内在延续性,所谓现在是紧紧牵扯着过去的现在。韩国人对于文化传统的珍视和自觉传承众所周知,因此,在探讨现代韩国电影问题时,传统是绕不过去的。自儒家文化传入以来,儒学直到现在都被韩国尊奉为指导思想,深深扎根于韩民族的思想意识,融进韩国人的血脉、心灵乃至“基因”,成为国家发展和个人安身立命的思想根基和精神能源,民族文化的轴心,因此儒学在韩国被称为儒教。韩国非常重视对儒教的继承传播,不仅建立了儒教学会、儒教文化研究所等专门机构,很多大学还设有儒教学科,此外正式把儒教的道德伦理列入大、中、小学教育科目。80%的国民信奉儒教或受过儒教的熏陶。其对韩国民族文化的构成至关重要,已经全面渗透、内化到韩国人的思维方式、行为情感及生活方式之中,成为其民族性最重要的组成部分。“在韩国,人们十分热切地、一丝不苟地接受儒教,……根深蒂固的儒教行为举止和社会关系模式仍然是在韩国人想事和行事中起重大作用的因素。”^①而具体到对电影价值和地位作用的认识上,儒家文化中的实用主义原则被着重放大,在这种思想指引下,电影的商业本性受到极大重视,从而推动韩国新电影坚定地走上商业化发展道路。

基于民族文化主体的特殊性,东亚儒家文化圈中的不同国家接受儒家文化时都作出了各自不同的诠释。韩国主要是在儒学的工具理性方面作了极大发挥。在儒家文化传承中,作为韩国近代史学术思想特征的“实学”在韩国得到极大发展,地位牢固,影

① Zuk-Nae Lee, Korean Culture and Sense of Shame, *Transcultural Psychiatry*, 6/1/1999, Vol. 36 (Number 2), p.142.

响深远。“实学”就是“实习、实讲、实行、实用之学”，中心思想是“经世致用”，而“致用”的内涵为“学以致用”，侧重“形而下”，强调理论联系实际，脚踏实地，注重实效。简而言之，就是倡导远离空谈、活学活用，认为学习的意义在于应用，研究学问要和社会实际相结合，指导和服务于现实生活。如果说“经世”是理想的最高目标，那么“致用”则是实现目标最有效的手段。韩国人在面对新世纪本土电影何去何从这一重要问题时所显示的姿态，明显受到传统“实学”思潮的深刻影响。

20世纪90年代初，韩国电影在延续前期困境的状况下艰难度日，在好莱坞的蚕食鲸吞下，市场占有率一度跌至历史最低，民族电影面临着生死攸关的严重局面。在这种情况下，韩国人说实话、干实事、务实际、求实效的思想观念发挥了关键作用，从政府、企业到电影人，无不积极行动起来，以各种实际有用的方式帮助韩国电影在最短时间内走出泥沼。只要管用，行之有效，都不妨拿来一试。比如亚洲金融风暴后，韩国提出“文化立国”的新国策。原因在于金融危机使得韩国经济一蹶不振，痛定思痛后韩国人意识到，之前几十年为了经济快速发展，对西方文明中纯物质性产业方面的借鉴过度，彼时已经开始显露出一系列弊端。他们深知“穷则变，变则通，通则久”，为实现经济复兴的雄心壮志，必须顺应新的世界潮流，在文化产业上大做文章，不但要挖掘儒教等传统文化的精髓，赋予其紧跟时代的现实新意，而且要探索和创建新文化，把文化产业发展成为拉动经济发展的新动力。如塞曼·杜林所言：“与其说，金钱、传送和信息流是文化的基础，不如说他们是文化的媒介。”^①而落实到具体门类时，韩国人首先遴选了电影作为重点扶植对象。政府主动弱化电影的政治导向功能，更多地将电影当作一种供公众娱乐的文化商品，从政策、战略、资金各方面予以强力支持，从而在相当程度上培育和壮大了电影的商业意识，相应地，其他方面就自然被隐蔽在主体之后。这其中实用和功利的考量显而易见：一旦社会现实需要，过去主要执行思想教育任务的形上之道完全可以摇身变为猎取经济利益的新兴利器，究其根本，除了社会时代转型的外部因素，长期以来传统思想浸淫下的民族心理积淀才是危急关头影响最终判断和决定的隐秘动因。早在1971年，心理学家尹泰林就在《从意识结构上看韩国人》一书中对韩国人的国民性进行了论述，其中重要一条就是“功利性强，追求现世的思考方式”^②。

耐人寻味的是，联系“实学”产生的历史背景，其与韩国新电影兴起的情形非常相似。“那时，正是韩国的封建社会走向衰败，外国势力，特别是日本侵略的时候，民族的生死存亡已经到了非常紧要的关头。在西方文化和思想大量涌来的情况下，古老的儒家传统，显得十分苍白无力，所以，振兴儒学，变革传统，进行深入理论反省，发展新的

① 王宁、薛晓源主编《全球化与后殖民批评》，中央编译出版社1998年版，第140页。

② 金文学著《中国人，日本人，韩国人》，金英兰译，山东人民出版社2002年版，第195页。

学说, 解决实际问题, 是历史赋予韩国思想家的艰巨任务。”^①不难看出, 同样是在面临社会危机和变革需要时, 韩国人的历史选择和现实反应显示出惊人的一致, 在他们的头脑中, 解决实际问题的要求高于一切, 因而在具体的操作中, 他们总是自然倾向于根据时宜进行变通, 拿起最有利于自己的武器, 尽可能实现义与利的统一。“实学”曾被称为“身心性命之学”, 也许往往就是在事关生死的关键时刻, 才能愈发体现出它的现实意义。

细察之下, 在韩国新电影发展的整个过程中, 对儒教“实学”的现代践行处处都有迹可循。如果说韩国新电影最早闯入世人视线的时候, 人们惊叹之余未曾料想到它未来会持续走强且后劲十足, 然而经过近二十年的苦心经营, 如今的韩国电影已非池中之物, 从产业规模到制作水平突飞猛进, 稳居世界电影一席之地。于此时回顾其发端之初, 会蓦然发现, 韩国人做强电影产业的凌霄之志早已显露端倪, 从起步开始就有十分长远的打算。韩国政府对电影行业的支持世所罕有: 将电影从服务业划归到准制造业, 制定各种优惠政策, 改革电影的投资和发行体制, 以国家力量开拓国际行销渠道, 在高等院校设置电影专业培养专门人才……而且一旦明确目标, 必定励志竭精、一往无前, 如此等等, 都是韩国人用电影征服世界的雄心之表现, 时至今日韩国电影功成名就成果斐然, 使人不得不感叹当初制定“经世”大略的勇气、决心和眼界。韩国新电影的成功, 更是“以实用为宗”的信条如愿以偿的结果, 电影产业的蓬勃发展为韩国带来巨大的经济利益, 直逼传统的制造行业, 带动了动漫、游戏、商演、食品等众多相关产业出口创汇, 在本土电影市场与好莱坞的较量中立于不败之地, 终至创造了风靡亚洲的韩流神话, 迅速提升了韩国的国际形象, 并将特有的民族文化传播到越来越广阔的地域。

在儒学基础上形成的实学思想强调“名必有实, 事必有功”(语出东汉末期政论家、史学家荀悦《申鉴·俗嫌》), 意为拥有显赫名声必须有与之相配的事实, 做事情一定要确实有好的结果。韩国人在电影领域面向危机现实的务实作风、寻求符合现实合理性的方略、脚踏实地全力以赴的做法、行之有果名副其实的成绩, 无一不深刻彰显着韩国文化精神的内蕴, 折射出务实求真的国民性格。“韩国人极少沉湎于讨论抽象事物, 因为他们的兴趣集中于当前。当然, 一些人确实进行了理论上概括, 写出了一些扎实的哲学论著, 但是在写出这些论著的同时始终提出把它们付诸实践的要求。显然, 古代先贤并不是在美丽的山光湖色中遨游, 沉思抽象的逃避现实的思想。”^②虚无空疏、放诞纵恣、与社会实际脱节的思辨被韩国人认为是狭隘无益的, 生活在真实的人间烟火中就应不说空话, 不耽于空想, 不追求虚有其表的浮华, 兢兢业业于具体的工作, 如此

① 孙君恒著《韩国儒家伦理的特点》,《东疆学刊》2003年第1期。

② 《韩国手册》(中译本), 韩国海外公报馆, 1992年。

才能给社会、他人带来实际有效的帮助,也才能取得理想成就。所谓“大人不华,君子务实”(语出东汉政论家、思想家王符《潜夫论·叙录》),就是这种朴素意识的概括提炼——意欲建立功业的有德行的君子的特点就是不慕虚华,返朴还淳,见诸行事。

儒家哲学思想认为,学识不仅仅是对现实进行反思批判的理性思辨,更重要的是能为现实服务,指导人们真正解决国家、社会、人生问题,孔子周游列国推行自己的治国之道就是这种精神的践行。从这个意义上说,传统儒家思想中充满了实践的智慧,是一种积极的实用主义。以儒学为思想渊源的“实学”注重实践、实用的品格在韩国深入人心,已经内化为民族心理习惯,因此20世纪末韩国人应对民族电影岌岌可危的境况时,最终抉择了以商业电影为主导发展电影产业的道路,也是内心自觉使然。好莱坞在韩国长达数十年的盘踞,给韩国电影人留下锥心刺骨的痛,同时也让他们看到好莱坞电影模式无坚不摧的力量,当政府决心大力支持电影产业建设时,电影人悟到,想要以最快速度实现最大效用,建立属于自己的一片领地,模仿好莱坞无疑是一条终南捷径。识时务者为俊杰,认清形势潮流,懂得根据事情变化作出相宜抉择,才是明智之举。

此外,儒家思想强调人是一种社会存在,人的意义存在于人的社会关系之中,因此重视人际沟通和社会交流,认为交流是获取更新经验的重要途径。孔子就曾提出人们不仅要熟练掌握自己的母语,而且要尽可能掌握交流工具。本着这样的认知,韩国电影人按照当时创作者位置和功能的变化,开始潜心研究分析好莱坞商业电影的成功秘诀,并以最快速度应用到自己的创作实践当中,经由模仿这块跳板,边实验边总结更加符合本民族观众喜好的独特法门,最终将商业电影的娱乐特性做到极致,一举收复本国电影市场失地。从情节结构、拍摄手法到视听技术,无论是优秀还是拙劣的韩国影片都能看到模仿好莱坞的影子。韩国新电影开篇之作《生死谍变》,如果剔除敌对双方的政治身份因素,就是一部典型的好莱坞动作片,《共同警备区》则是南北分裂背景与好莱坞政治悬疑片的有机结合。对美国大片的出色效仿,使世人对韩国电影人“活学活用”的超强能力留下深刻印象,以此为契机扭转了长期以来的影坛形象。20世纪90年代中期之前,韩国电影的类型寥寥可数,而这之后几乎所有好莱坞类型电影都被韩国电影人尝试过,几乎再无可试之后,他们又向地域性极强的西部片发起冲击,2008年金知云导演的一部《好家伙、坏家伙、怪家伙》填补西部片类型空白,至此韩国对好莱坞的类型学习圆满完成,西方气质和东方思维的奇妙结合再次吹响“本土电影文艺复兴运动”的号角。由上可见,韩国电影人并不在意无谓的虚名,只要有实用价值都可纳为己有,而事实证明,广泛借鉴学习对于能力的培养提高确实卓有成效。

在电影产业建构方面,韩国企业同样采取合乎现实的行动。以韩国电影界龙头希杰娱乐公司为例,其前身是韩国最大的食品公司,为在最短时间进入原本完全陌生的电影行业并站稳脚跟,首先把目光投向在韩国拥有很大市场占有率的好莱坞电影,选

择即便明知好莱坞与本土电影间存在着种种纠葛竞争,仍选择斥资与梦工厂结盟,目的是获得更多代理外国影片在韩国发行的机会,从而凭借这种优势尽快实现利益最大化,并近距离学习到电影领域成熟的专业经验,从一个便利通道迅速跨进电影业。这种权衡利弊时倾向当下得利的做法,让人清楚洞见到实用主义观念的主导作用。接着希杰娱乐联合香港嘉禾及澳大利亚公司合资推出 CGV 院线,以之为核心打造庞大电影产业体系。改传统老式的单厅影院为设置在购物中心内的现代时尚的多厅影院,将购物、餐饮、娱乐、交际、休闲、约会、体验等功能结合起来,使看电影不再是去电影院的唯一目的而成为一种全新的文化生活方式。自 1998 年开设第一家多厅影院至今,CGV 影院公司已经成为韩国乃至亚洲票房第一的现代高档影院连锁企业,且是目前全球唯一一家资本上市的专业影院公司。2006 年起进入中国市场,希杰娱乐与佛山星星文化传播有限公司合作,共同致力于 CGV 星星连锁影院的拓展,目前已在北京、上海、武汉、西安、抚顺等城市开设影院近三十家。除此之外,它还涉足电影投资和制作,所谓“剧本跟踪制”的制片模式工业化色彩浓郁,明显吸取了好莱坞经验,因此其制作出的产品具有非常鲜明的商业属性。一旦熟练掌握好莱坞的吸金要领,又在此基础上逐步添加更深层次更广范围赢得观众共鸣的特有元素。通过十几年来的发奋图强,希杰娱乐“成为韩国电影迅速崛起的这个大传奇里的小传奇。……成为韩国大集团进入影视娱乐业模式的经典范本”^①。要剖析造就这样一个传奇、范本的内在动力,必须追溯希杰娱乐的发展历程和经营策略。探究之下不难发现,推动其成功的诸种要素中有一点不容忽视,那就是儒家传统中实用主义精神的现代笃行,不拘泥于某种固定程式,视具体情况变化灵活变通调整,作出有益于解决实际问题的响应。事实上这样的行事原则一直贯穿于韩民族的文化史。比如“二战”后美军进驻韩国,传统的东方文化与西方现代文明发生激烈碰撞,在积极引进西方市场经济理念和先进科技的同时,韩国主动对西方文化进行筛选过滤,选取对社会有益的成分加以改造吸收,从而形成今天这样一种以儒学为主兼收并蓄的社会文化形态。

三

一定意义上说,文化全球化决定于经济全球化,具体到电影中突出地表现为电影的文化产业意义。好莱坞在制作、宣传投入上的大手笔无人能及,因此在占领电影市场时因先天的经济优势而获得强大的支配权,文化上的话语权与侵入能力和产业成熟带来的经济繁荣密不可分。从这个角度看,韩国新电影选择以商业电影为主导发展电影产业作为抵抗好莱坞垄断的首要策略,在更深层面上加入了防止强势文化入侵民族

① 《韩国电影的传奇(三):希杰模式》,见 <http://www.cctv.com/movie/20050906/101260.shtml>。

文化的考量。

当然,更为关键的是,文化全球化最终反映的是文化差异带来的文化多样性,“全球化并不是让民族电影变成全球电影,更不是让来势凶猛的好莱坞电影所吞没,而是让民族电影进入一个新的外部环境和发展阶段,让民族电影参与文化的全球性的流动与交换。在这种情况下,民族电影不可能再保留原本处于封闭社会时面对本民族观众的那种文化形态,而必须考虑如何通过文化转型来促进这种流动与交换。”^①韩国新电影的崛起历程对此作了恰如其分的阐释。面临好莱坞疯狂肆虐、本土电影生死存亡、民族文化日渐稀薄的时刻,韩国电影注重商业机制构建,将学习好莱坞、全力发展电影产业作为自救之道,但在具体执行的过程中则把挖掘民族文化在新时期的光彩作为重点,也就是在社会转型阶段将传统民族文化与世界发展和现实变化联系起来,开发出民族文化在当下的新内涵,并将这种新内涵深深嵌入到民族电影产业的实践当中,使本国电影既在市场中具备了与好莱坞一较高下的能力,进一步融入业已成熟的商业社会,又并未沦为美国文化的附庸,通过弘扬本民族文化的精神成功遏制了全球化时代新殖民主义的渗透和入侵,而且因为鲜明的本土文化特征对世界文化的多样性作出贡献而成为世界电影不可或缺的一份子。“经验昭示了全球化也能够引发另一种趋势:将本地作为进行感官体验的环境的复兴,以及小的个体单位的复兴,其实是一种保持自身文化的愿望的反映。”^②正是韩国电影人坚守民族文化百折不挠的决心,使其没有随波逐流地以消除民族文化的特异性来迎合、呼应全球文化同质化的趋向,而是遵循“全球思维,地方行为”的准则,把握现代电影发展的商业路径并参悟人类共有的精神特质,以本土特有的民族文化对之进行传达诠释,于是既赢得了本土观众的认同,提高了本国电影的市场占有率,同时又超越民族文化的樊篱而直入人心,具备了通行世界的能量。保护自我的本意在正确方针的良好指引下同时延伸了自我,造就了双赢的局面。由是,全球化与本土化在这一点上交汇合一。

回顾韩国新电影的发展历程,令人感到振奋的是,虽然世界范围内电影工业仍然被好莱坞主导,但是韩国新电影的成功经验充分地证明了民族电影自身发展的实力,以及本土电影开阔的生长空间,韩国新电影勇于开拓求索的勇气和智慧也必将给更多的民族电影提供有益借鉴。同时,韩国新电影的成功展示了这样一种思路,在构建属于亚洲的现代电影模式时,必须重视深入血脉的博大的民族传统文化。学习、熟谙西方文化语境和现代意识,然后更清醒地反观民族文化精魂,以一种全新的文化态度,将这种体验内化和重构为现代电影思维及新的电影语言。摒弃盲目依附,坚持全球化语

① 颜纯钧著《全球化:文化差异与文化资本》,孟建、李亦中、Stefan Friedrich 主编《冲突、和谐:全球化与亚洲影视》,复旦大学出版社2003年版,第90页。

② 迪特尔·魏因里希著《迪特尔·瓦尔里希演讲稿》,孟建、李亦中、Stefan Friedrich 主编《冲突、和谐:全球化与亚洲影视》,复旦大学出版社2003年版,第12页。

境下电影的民族化道路,才能壮大自我进而丰富世界。但同时也应清醒意识到,任何一种经验都不是对自我的完美救赎之途,每一种经验本身也必然地带有其不可避免的局限性,这就要求我们在学习和借鉴他国经验时有必要多一份理性审视和冷静思考。韩国新电影的发展道路上有令人振奋的峰顶也有失落迂回的低谷,其间留给我们太多未解的、可供思考回味的问题。

后殖民语境中的“第五代”及其国际化叙事策略

西安建筑科技大学戏剧影视文学系 张体坤

摘要:20世纪90年代,中国社会经济结构的市场化转轨,将电影生产直接推至市场,接受大众审美的检验。这种严酷局势迫使以艺术电影策略赢得荣耀与命名的“第五代”导演,不得不在多方主体凝视下进行艰难的文化磨合和策略调整。如何摆脱创作上曲高和寡的尴尬处境,在市场商业法则中赢取新的文化身份,成为他们这一时期苦苦求索的重心。本文要探求的,即是“第五代”在向世界现代化电影潮流迈进的群体性渴望中,如何经历着文化断裂的心理阵痛,适时转换策略,构建新的电影叙事类型,以实现对自己文化身份重新确认的艰辛历程。

关键词:后殖民语境 “第五代” 国际化 叙事策略

一 批评话语:后殖民语境中的“第五代”

20世纪80年代末期,“第五代”的艺术电影策略开始面临诸多困境。平民物质欲望的觉醒和合法化,市场化观念、商品意识的大肆流行,深深地挫伤和刺痛了这群导演的文化精英意识,他们已经明显感受到市场以及大众审美对启蒙的冷漠,并使其固有的启蒙立场和精英身份陷入了尴尬的处境。陈平原这样描述这一时期精英文化的困境:“他们或许从来没有像今天这样感觉到金钱的巨大压力,也从来没有像今天这样意识到自身的无足轻重。此前那种先知先觉的悲壮情怀,在商品流通中变得一钱不值。于是,现代中国的堂·吉珂德们,最可悲的结局很可能不只是因其离经叛道而遭受政治权威的处罚,而且因其‘道德’‘理想’‘激情’而被市场所抛弃。”^①国内市场的低迷萎缩使“第五代”赖以成名的艺术电影策略承受着空前的压力,如《猎场札撒》(1985)、《盗马贼》(1986)、《孩子王》(1987)等影片普遍遭受到市场冷遇,主流文化传媒对电影《黄土地》《盗马贼》《红高粱》等暴露“中国的贫穷、落后和愚昧”的斥责,以及官方审查机构对影片内容的严厉控制和无情修剪等等,都使“第五代”的艺术电影之路难以为继。这

* 本文为西安建筑科技大学人才科技基金项目“新时期电影悲剧形态与文化症候分析研究”(编号:RC1125)中期成果。

① 陈平原著《近百年精英文化的失落》,《二十一世纪》1993年第6期。

种情势下,转型势成必然。而如何摆脱创作上曲高和寡的尴尬境地,重获文化身份,找寻新的影片类型和话语表达方式,就成为这一时期“第五代”导演群体苦苦求索的重心。

1990年代初,随着《红高粱》(1987)、《菊豆》(1990)、《大红灯笼高高挂》(1991)、《霸王别姬》(1993)等在柏林、戛纳等世界知名电影节陆续斩获奖项,成功跨出国门,“第五代”群体仿佛灵光乍现,发现了一种行之有效的将电影进行“国际”包装的营销模式和类型化叙述策略。通过这种“国际化”包装,一方面可以填平其电影在艺术与市场、民族性与世界性之间断裂的鸿沟,藉此顺利开启中国电影走向世界的通畅之途;另一方面,也为他们获得国际舆论、跨国资本支持和承受意识形态压力提供了无限可能。对于“第五代”及同时期的中国电影导演来说,这种可以弥合多方需求和意识形态裂隙的“国际策略”,无疑是巨大的诱惑。于是,《双旗镇刀客》(1991)、《炮打双灯》(1994)、《五魁》(1994)、《桃花满天下》(1995)、《砚床》(1995)、《太阳有耳》(1995)等一大批具有相似情态的影片接踵而至,频频到各大电影节参赛,斩获奖项。不料,这一举动很快就受到国内学者的质疑。他们认为,在后工业化的发展中,中国的社会与文化显然已经进入了一种全球化的“后殖民语境”。这些在国际上获奖的影片往往不是从正面积极建构中国的形象,而是以服膺的姿态一味迎合西方口味,以“贫穷落后”“封建男权”“文革”“同性恋”等为主题,大肆兜售中国社会愚昧、落后、阴暗的一面。如果说1987年的《红高粱》是出于某种偶然性,意外地被西方人读解为发生在一个陌生、神秘、原始的东方世界的浪漫爱情故事,从而被西方人所接受,获得了柏林国际电影节大奖,其对西方主流文化和审美趣味的依附和趋从也还是一种偶然、被动和不自觉的话,那么,随着《菊豆》《大红灯笼高高挂》《霸王别姬》《炮打双灯》等一大批依照这种“国际化”样式制作的类型化影片的涌现,则明显显露出国内导演对西方文化眼光和意识的自觉性趋同。学者陈晓明将张艺谋影片对西方意识的刻意迎合称之为“东方他性”,并不无犀利地指出:“成功怂恿着张艺谋,使他变得无所顾忌,面向西方看客成为至高无上的艺术目标。苏童叙述的南方情调被张艺谋挪到北方,关于女人的心性刻画被粗略地表现为女人之间的争风吃醋。无疑是为了强化它的‘民族性’和‘东方他性’特征,张艺谋挂起了大红灯笼,甚至不惜三番五次捶脚。……更主要的是,这些大灯笼乃是为西方权威贴上的文化标签,它看上去象是第三世界向发达资本主义文化霸权挂起的一串白旗,而那些不厌其烦的民俗仪式,则无异于一次精心安排的‘后殖民性’的朝拜典礼。”^①在中西电影文化貌似平等、和谐共赢的表象下,则隐含着“第一世界”与“第三世界”在意识和文化上的多重分裂与抗争,而“第五代”导演群体所践行的影像策略,明显表露出

^① 陈晓明著《后东方视点——穿越后殖民化的历史表象》,《后殖民理论与文化认同》,麦田出版有限公司1995年版,第239—240页。

对西方文化和审美趣味的迎合,恰恰证明了我们的电影正处于一种被动、劣势的地位,遭受着来自西方优势意识形态话语的贬抑和渗透。

二 叙事策略:两种“原型”的悲剧建构

1988年,张艺谋的《红高粱》在柏林电影节捧回了“金熊奖”。紧接着,《黄河谣》《菊豆》《大红灯笼高高挂》《霸王别姬》等一批影片陆续在各大电影节斩获奖项,仿佛一下子为中国电影走向国际舞台打开了通道。同时,它们共有的原始情欲化叙述模式和寓言化、风格化的民俗奇观展示也似乎提供着某种表率,使国内导演开始对国际观众所青睐的影片类型、风格和审美标准有了近乎统一的认识。1990年代中期,《炮打双灯》《五魁》《砚床》《桃花满天红》《太阳有耳》等作品的涌现,则将这股以国际市场为诉求的电影创作趋势推至新的高潮。

(1) “铁屋子”的文化寓言:《红高粱》《菊豆》《大红灯笼高高挂》

在西方人视域里,古中国是一种典型的封闭、专制的父权文化,它对人的生命原欲、本能冲动的压抑和禁锢,尤其是对女性生命形式的抑制和扭曲程度是西方文化中所不常见的。如《红高粱》中19岁的九儿要被父亲强嫁给一个50多岁的麻风病人;《菊豆》中年轻的菊豆嫁给了毫无生育能力的染坊老板杨金山;《大红灯笼高高挂》中女大学生颂莲被家人逼迫不得不屈尊给陈老爷做小妾;就连《炮打双灯》中女掌柜春枝也不得不恪守着终身不能嫁人的祖宗遗训等等,这些非常态的生命景观往往使影片带有一种欲望受阻的悲抑格调。而当个体正常的生命欲望被专制、强权所扼杀,则必然会出现异化、畸形的生命形式。于是便有了如《红高粱》中“我爷爷”与“我奶奶”的“野合”、《菊豆》中的叔婶通奸、《大红灯笼高高挂》中陈府姨太太的偷情等种种为社会道德和宗法伦理所不容的个体行为。它们都是原始、卑微的人性欲望在宗法文化强大秩序和精神罗网的钳制下,生长出的一种扭曲的、非正常的生命形态。

在这一时期的“第五代”作品中,明显有着趋同化的原始情欲外观和奇观化的悲剧冲突表现。于是,迎合西方审美眼光对古中国文化的想象,重新建构东方民族的“原型”悲剧寓言和制造奇观化的民俗展览效应,就成为这类有着共同国际化诉求影片的突出特征。如《炮打双灯》叙写了“蔡家炮”女掌柜春枝喜欢上穷画匠牛宝,频频与他偷情,为祖宗家法所不容,牛宝为娶春枝,参加比炮招婿,却不幸失去了男根。《桃花满天红》则讲述了女东家桃花被戏子满天红勾引,最后不幸被姚老爷逼迫而死的悲剧。《砚床》中,吴家少奶奶久婚不孕,被迫屈辱地与长工阿根“换种”,少奶奶喜欢上了阿根,出于嫉恨,阿根被少爷下毒害死,其尸骨被封存在巨大、古老的砚床里。这些叙事文本同时指向了一种以家族宗法秩序、封建伦理道德为核心的古中国文化“铁屋子”寓言。在这“铁屋子”里,往往囚禁着许多具有鲜活生命力、情欲旺盛的女人,她们急切渴望、等

待着具有原始冲动和强大生命蛮力的男人救赎。由此,她们被压制的情欲和生命欲望与宗法文化、伦理道德规范等,形成了激越惨烈的对抗,并在情欲与秩序的激烈冲突中,导向鲜活生命被强大文化秩序所摧毁的悲剧结局。

所谓“原型”,是指那些“反复出现的或传统的神话及隐喻”的象征或意象。^①它们通常源自一个民族的原始记忆和集体的无意识经验,是原始神话、仪式的再生与复活。在西方上古神话中,生长出许多如“弑父”“乱伦”“背叛”等“原型”悲剧主题,从神话时代地母盖亚、克洛诺斯、宙斯、赫拉等诸神的“弑父”“乱伦”,到古典悲剧《俄狄浦斯王》《希波吕托斯》《美狄亚》中的“弑父娶母”“恋子”“杀子”等。这些主题在西方后世的戏剧、文学、艺术中得到明显的延承,如莎士比亚《哈姆雷特》、拉辛《费德尔》、奥尼尔《悲悼》《榆树下的欲望》,及哈代《无名的裘德》、福克纳《喧哗与骚动》、劳伦斯《儿子与情人》等作品,都曾涉及如“通奸”“背叛”“弑父”“乱伦”等“原型”母题,并形成了个人与父权、社会伦理秩序激烈对抗的典型悲剧冲突类型。

毋庸置疑的是,在古中国这个以“乐感”为特征,讲求抑制个体激情、崇尚家国秩序的文化土壤里,以上西方的“原型”悲剧主题和冲突类型绝少可以生长的环境。在中国的上古神话里,有着三种可称为“原型”的悲剧冲突:一是个体与自然抗争的悲剧,如夸父奔日、精卫填海等上古神话;二是为民请命的个体与强权抗争的悲剧,如鲧为治水盗息壤而被天帝杀于羽山,刑天断首仍舞干戚与天帝争神等神话;三是个体与家长权威抗衡所酿成的婚恋悲剧,如《白蛇传》《梁山伯与祝英台》《牛郎织女》等民间传说。在后世的文学艺术作品中,常出现有日常悲剧、政治悲剧、历史悲剧、自然悲剧等四种悲剧类型。^②由此看来,在古中国的文化里,绝少有可等同于《俄狄浦斯王》《美狄亚》《哈姆雷特》等惨绝人寰、决绝抗争型的惨烈悲剧,而如俄狄浦斯“弑父娶母”、美狄亚“杀子”复仇、王后“叔嫂通奸”等内容,则更是因其严重违反、悖离以“礼”制为核心的道德秩序而被视作一种“大不韪”的文化禁忌。

若非要追根溯源,为《红高粱》《菊豆》《大红灯笼高高挂》《炮打双灯》《五魁》等影片的悲剧主题和叙述模式找出个“原型”的话,我们认为,倒可以从鲁迅关于“铁屋子”的寓言和曹禺的经典剧作中找到某种类似的影子。1920年代,鲁迅在其《呐喊》自序》中,将中国社会和文化现实比作一间绝难毁坏的“铁屋子”。由此,“铁屋子”成为中国社会和文化的一种绝妙隐喻。而曹禺的成名作《雷雨》则出色地阐释了这一寓言,用生动的舞台形象讲述了一场女性被文化所禁锢的悲剧冲突。更重要的是,曹禺用“铁屋子”意象塑造出一个被封建家族文化和伦理秩序所禁锢的美丽女人——繁漪。她不同于中国旧式女人的“软弱”“恭顺”,身上有着美狄亚的扭曲性格、变态疯狂,是一个有着

① [加]诺斯洛普·弗莱著,吴诗哲编《诺斯洛普·弗莱文论选集》,中国社会科学出版社1997年版,第106页。

② 张法著《中国文化与悲剧意识》,中国人民大学出版社1989年版,第11页。

鲜活生命、旺盛情欲、强烈破坏力和摧毁精神的抗争女性,其疯狂而决绝的复仇行动展示了一种被扭曲、压制的生命欲望对强权秩序的绝望反抗。由此形成了一种独异的“原型”悲剧:一个被文化禁锢在“铁屋子”里的美丽女人,及其所喻示的一种个体生命欲望、原始情欲与专制权威、宗法伦理秩序的强烈悲剧碰撞。

我们不难发现,上述影片中,菊豆、颂莲、春枝、柳家少奶奶、桃花等女性形象,性格塑造上均明显重复、发展了“繁漪”这个“原型”。不同的是,《红高粱》里的九儿是作为一个从“铁屋子”里被成功解救的女人出现的,相比于繁漪,她的性格和形象更趋于野性与激情。这当然与影片导演想要张扬一种粗犷、野性的原始生命意识,重塑理想民族性格的言志意图有关。但在随后的《菊豆》《大红灯笼高高挂》《炮打双灯》等影片中,我们不止一次地发现“铁屋子”“繁漪”等“原型”意象的重复并置。这些影片所处理的大都是一个以家族文化为中心场景的“弑父”“原型”故事:“专制者/父亲(麻风病人、杨金山、陈老爷、村长)剥夺或践踏了幼小者/父之子(我爷爷、杨天青、陈之子、秋菊之夫)的权力,于是,在被占有者/母亲(我奶奶、菊豆、颂莲、秋菊或后辈)的权力的主谋或参与下发起了向专制者的挑战并对父亲权威进行了亵渎,在短暂的自由狂欢之后,这种谋反行动最终受到代表父权的专制秩序的否定和惩罚。”^①影片用冰冷、森严的封闭院落,冷酷、威严、专制的家长,和被禁锢住鲜活生命的年轻女性等众多象征意象,共同指向古中国“铁屋子”的文化寓言。并且几乎无一例外,用一个被宗法秩序所禁锢的大宅院女人的故事,近乎雷同的悲剧冲突模式,执着地叙写西方文化里常见的“弑父”“乱伦”“偷情”“背叛”等情节母题。

这些影片凸显一种被禁锢的生命欲望与封建宗法秩序形成的激烈对抗:一样是关于“弑父”的故事;一样是强烈的情欲冲动与伦理文化的角逐;一样是个体被强大宗法秩序所践踏、摧毁的悲剧结局。如此种种,均可看作是对鲁迅“铁屋子”寓言和《雷雨》中“被文化禁锢在大宅院里的女人”等主题、意象和叙述模式的重复翻版。并且,这些影片普遍汲取了《雷雨》剧中封闭森严的宅院、冷酷威严的家长、低沉抑郁的情绪基调等造型、氛围与赋意手法,并加以民俗化的形式改造,以预示着父权制文化的强大和威严。如《菊豆》中惨烈的“挡棺哭丧”场面,《大红灯笼高高挂》中大肆渲染的点灯、封灯仪式,《炮打双灯》中“赛炮招婿”的民俗等浓墨重彩的仪式渲染,均映衬着鲜活的个体生命形式与强大文化专制秩序间的激烈冲突和残酷对抗。

同样,与《雷雨》在中国剧坛的“另类”相似,《菊豆》《大红灯笼高高挂》等电影所积极构置的“弑父”“乱伦”“背叛”等人性与伦理秩序惨烈对抗的“原型”悲剧冲突,在中国的文化里,显然也是一种异质的存在。正如后殖民学者指出的,第五代导演趋之若鹜的国际化策略,以及他们对西方文化“原型母题”乐此不疲的呈现,对民俗奇观、神秘仪

① 尹鸿著《国际化语境中的中国电影》,《当代电影》1996年第6期。

式的发掘与大肆渲染等,在实质上,是一种对西方文化眼光的有意迎合。而所谓“原型”,其实不过是以国际电影节和西方观众为接受对象,以一种预设的“他者”视点对本民族生活和文化形态进行重述或者改写,制造出的一种相对模式化的、以争取跨国认同为目标的电影类型。

然而,类型的重复必然导致意义的贬值。《红高粱》《菊豆》之后,《炮打双灯》《五魁》《家丑》《砚床》等相似题材、风格影片的大批涌现,使西方观众对这种“铁屋子”的传奇故事慢慢失去兴趣。而后,在张艺谋、陈凯歌《摇啊摇,摇到外婆桥》《风月》双双遭受市场冷遇的情况下,国内导演对这种电影类型的追捧终于达成一个理性的回落。

(2) 红色暴力的政治寓言:《蓝风筝》《活着》《霸王别姬》

同样立足于电影的国际化 and 市场商业诉求,与《菊豆》《炮打双灯》《五魁》等构造“铁屋子”的文化寓言不同,《蓝风筝》《霸王别姬》《活着》等直接抒写红色暴力,建构起一种直面“文革”,更具时代质感和文化反思意味的悲剧“原型”。

首先,它们大都截取一段非常长的历史跨度,悲悯审视中国普通家庭经历的苦难或者几个平凡小人物的个体人生,以此投射一场场冷峻残酷的时代政治悲剧。如《蓝风筝》叙写 1953—1967 年间此起彼伏的政治风潮中,小主人公铁头一家人的坎坷际遇和苦难命运。与《菊豆》《大红灯笼高高挂》强烈的内在“弑父”冲动不同,《蓝风筝》的悲剧叙述是在小铁头对“父亲”的不断追寻和回忆中展开的。频繁的政治运动致使铁头“爸爸”“叔叔”“继父”相继离世,同时也给这个普通家庭带来了无尽灾难。无论是小铁头真正的“父亲”,还是“叔叔”或者“继父”,都始终未能给铁头母子带来真正的庇佑。“父亲”的一次次离去,象征着这个破碎的家庭(铁头母子)像那只断线的蓝风筝一样,永远处于无根的境地。

与《蓝风筝》相比,《活着》的时间跨度、叙述视点更为绵长,它记述了 20 世纪 40 年代至“文革”时期一个普通家庭的灾难性命运。富贵一家人卑微的生存和凄惨的遭遇(家道败落、儿子夭亡、女儿惨死等),在个体被历史吞噬的平凡人生中,透析出普通人被历史大力所牵引、倾轧而无力掌控的卑微生存之痛,由此衍生出一种悲悯和对一个荒谬时代的苦笑。

与张艺谋的《活着》不同,陈凯歌的“文革”叙事往往不拘泥于对社会或政治悲剧本身的批判,而将反思的触角延得更长,探至中国文化深处,寻求民族性格与人性的根本内核。如《霸王别姬》叙写的两个京剧演员与一个妓女之间的复杂情感纠葛,直接指涉“文革”政治灾难中的人性悲剧。与之前的《黄土地》《孩子王》《边走边唱》等一脉相承,《霸王别姬》着意阐发的,仍然是关于文化与人性的主题。导演将自身对“文革”悲剧的反思放在一对京剧艺人长达半个世纪的爱恨纠葛中加以表达,以一种戏剧化的华丽影像,悲壮而凄烈地挖掘着“迷恋与背叛”的人性主题,从而使影片具有了一种深邃的悲剧情志和浓郁的文化内涵。

其次,在“第五代”的“文革”叙述中,导演多采用普通人的观照方式,着力从普通个体的内心和精神等视角审视“文革”给予人们的苦难。这种视点的转化,显露出一种更加切近个体实在,也更具有历史批评力度的悲剧眼光。如阿瑟·米勒所说,普通人的悲剧寓意和教诲在于它“是一个人全力以赴地要求公正地评价自己所带来的后果,那么他在这样做的时候所遭到的毁灭就提出了环境里的缺陷或邪恶”^①。这种悲剧视点,使以上影片既聚焦于“文革”中普通人、小人物的悲剧命运,又不脱离沉重的历史剖析,与早期《黄土地》《孩子王》《猎场扎撒》等影片生硬的哲理思辨明显相区别。同时,这种普通人视点也淡化了《红高粱》《菊豆》《大红灯笼高高挂》等“铁屋子”民族寓言对于形式的刻意求工和民俗的风格化呈现,影片在对平凡人生生与死的感悟中透析出现实与历史的沉重,以世俗的人生态度加深了普通人情感和民俗风情的浸润,使影片在艺术形态上摆脱了早期曲高和寡的干涩形态,叙事上日益走向平和广大。

最后,此类影片依然存在一种将个体命运悲剧与政治苦难相叠加的寓言叙述模式。学者尹鸿就将《霸王别姬》《活着》《蓝风筝》中的“文革”叙事视作一种比“铁屋子”模式更具有现实感和时空感的政治“苦难”寓言。需要指出的是,这类“苦难”寓言很大程度上是导演将人生苦难与“文革”政治简单化重叠的结果。如《蓝风筝》《活着》《霸王别姬》等影片,强烈的悲剧感和哀怆情绪多源自个体生命遭受的一场场荒谬政治运动的无情倾轧和摧毁。而在事实上,影片中人物的苦难和死亡带有极为明显的戏剧化构置和偶然因素(如《蓝风筝》中林少龙不识时地去了趟厕所,就被选为“右派”;《活着》中凤霞之死等偶然事件)。但在对“文革”历史的观照中,第五代导演们均倾向于过分突出政治的残酷性,而以西方人本主义理念对“文革”红色暴力与人物悲剧性命运作出批判性的历史读解,这种历史批判的明显意识形态指向受到西方评论者的赞赏与认同,但同时也迅速招致国家权威意识形态的批评与拒斥。例如,在《霸王别姬》《活着》获得西方评论界广泛赞誉,赢得诸多殊荣的同时,1993年的“《蓝风筝》事件”^②,也为这类“苦难”的政治寓言画上了一个并不圆满的句号。

三 历史观照:合理的国际化诉求

通过以上分析我们不难看出,“第五代”所极力建构的民族文化寓言,几乎无一例外地采用了“非缝合的”悲剧冲突模式,以主人公被否定或毁灭的惨烈结局作为收场。

① [美]阿瑟·米勒著《悲剧与普通人》,陈瑞兰、杨淮生选译《阿瑟·米勒论剧散文》,生活·读书·新知三联书店1987年版,第41页。

② 指1993年,影片《蓝风筝》未经国家广电部门许可,违规参加第6届东京国际电影节,导致中国电影代表团及所有参展影片集体退出的事件。《蓝风筝》在此次电影节荣获最佳影片奖、最佳女演员奖,但也因此遭到政府部门的严厉处罚。

在后殖民主义批评家看来,这种情欲化的影像呈现和“原型”悲剧模式,虽然表面看来像是“关于个人和力比多内趋力的文本”^①,但若将其放至西方文化视域里考量,就不得不承认它们确实存在迎合西方优势文化和审美趣味的嫌疑。如“铁屋子”寓言中频频出现的“偷窥”“乱伦”“弑父”“同性恋”等叙事意象和情节构筑,这些情节和主题对于中国观众来说是相当陌生的,究其实质,是为了唤起西方观众的文化认同,它们是创作者有意摘取自西方文化的“原型”。

依照现代西方人权主义的视点,东方文化中强大的宗法秩序和父性权威的因袭,是导致艺术中频频出现“弑父”“乱伦”“通奸”“背叛”等“原型”悲剧主题的重要根源。电影《红高粱》之所以能引起世界观众的注目,并非全因其电影艺术上的突出成就。更重要的,是它那狂放不羁的东方原始民俗奇观,在很大程度上迎合了西方观众对于东方文化的审美想象。导演本意是通过对“我爷爷”“我奶奶”粗犷、原始的自由生命形态的抒写,以及“颠轿”“野合”“祭酒”“献身”“招魂”等极具东方色彩的民俗仪式的重现,张扬一种充满野性的生命力,藉此达成对民族性格理想化的全新建构。如张艺谋在一次答记者问中所说:“我这个人一向喜欢具有粗犷浓郁的风格和灌注着强烈生命意识的作品。《红高粱》实际上是我创造的一个理想的精神世界。我之所以把它拍得轰轰烈烈、张张扬扬,就是想展示一种痛快淋漓的人生态度。”^②出乎意料的是,也恰恰是这种原始、野性的生命冲动与宗法伦理秩序的强烈冲突、对抗,为西方观众提供了一种极具趣味、观赏性的东方民俗奇观,使东方文化更显神秘色彩,相当程度上满足了西方观众的猎奇心理。

其次,作为可资分析的文化范本,“第五代”所叙写的关于人性原欲与封建专制秩序的激烈冲突,及由此造成的惨绝人寰的家庭或人伦悲剧,还有创作者们一再利用的奇异民俗仪式展览(如挡棺、挂灯笼、捶腿等),刻意显示中国民族落后、愚昧、专制的文化秩序和人们压抑、困顿的悲剧性生存方式,以此来映射古中国父权制社会的强大、威严与冷酷,及无所不在的道德宗法秩序对健康人性、女性生命的禁锢与肉体戕害。这些指向古中国宗法制社会的种种悲剧寓言恰恰迎合了西方文化对东方专制文化的印象体认,并成为再次印证他们“人权”“公平”“正义”等价值观念和意识形态优越性的有效能指。

比如在张艺谋电影中的“弑父”“乱伦”等故事构置中,我们可以轻易地解读出西方文化根深蒂固的“俄狄浦斯”情结;在陈凯歌《霸王别姬》中,我们可以拆解出关于同性恋的故事套层和弗洛伊德精神分析学的经典心理意识编码。因此,在“第五代”的意识

① [美] 弗雷德里克·杰姆逊著《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》,张京媛译,《当代电影》1989年第6期。

② 罗雪莹著《赞颂生命,崇尚创造——张艺谋谈〈红高粱〉创作体会》,《论张艺谋》,中国电影出版社1994年版,第169—170页。

深层里,应该说确实潜藏着一种对西方“他者”文化眼光的自觉认同。这种认同投射在意识形态层面,他们则将电影建构“原型悲剧”的文化暴露和批判功能直接指向禁锢人性生命和原始欲望的东方专制文化。这些悲剧情节和“原型”母题的东方民俗化演绎,对于中国观众来说,有着新奇的陌生感,可以引起相当的关注兴趣。而同时,对于西方观众来说,这些并不新鲜的故事和主题具有着别样的、东方民俗的奇异外观,唤起了他们的极大观赏兴趣;并且,更为重要的,他们还可以从这些神秘东方故事中得到对于自身文化优越感的认同。

最后,从策略意义上讲,虽然后殖民批评理论有力地揭示出第五代导演所践行的电影策略存在迎合西方文化视点,有意赢取国际审美认同的一面,但就电影的文化品质和批判指向而言,他们既有对民族文化的批判反思,也有策略性的“乱伦”“弑父”等西方文化“原型悲剧”元素的伪饰与掺杂。我们不能因此否定这一代导演对于民族文化反思的真诚。“当张艺谋通过大宅院中的欲望和本能的悲剧,去争取被精神分析学的读解传统培养起来的西方观众认同时,他还同时透过对深层文化观念和传统人格样式的颠覆来概括民族的一个集体经验;当陈凯歌通过展现民族文化形式在西方人面前构筑一个东方奇观时,他的苦难意识和对民族文化的一往情深,也表现得同样强烈和更加震撼人心。”^①因此,综合来看,“第五代”电影中的叙事策略转换、“原型”建构与文化悲剧寓言表现,是由时代需求、独特历史经历、不同创作个性和复杂的文化身份等等多元因素共同作用的结果。1990年代,国家权威意识形态话语已经开始改变对电影的控制策略,对电影的多样化实践有了较大的宽裕度和包容性,并且鼓励电影生产中的国际资本输入,积极与世界接轨并大胆地走向国际市场。因此,对第五代导演的“国际化”诉求和“原型悲剧”叙述策略,应从不同的立场和角度加以观照。若单从后殖民批评视点出发,得出简单的“迎合”与“渗透”的意识形态博弈结论,则极有可能会对中国电影走向世界的必然性趋势予以忽视,对第五代导演群体的历史贡献评价也难免有失公允。

① 颜纯均著《经验复合与多元取向——兼论“后殖民语境”问题》,《与电影共舞》,上海远东出版社2003年版,第85页。

当代台湾戏剧现代化之重挫*

——论 1950 至 1960 年代的台湾“反共抗俄”剧

南京大学文学院 胡星亮

摘要:1950 至 1960 年代台湾剧坛出现的“反共抗俄”剧,是作为“政治作战与心理作战的前锋”的“反共抗俄”文艺运动的重要组成部分。从意识形态宣传出发,“反共抗俄”剧的内容必须是把共产党变成妖魔而进行的丑化,和欲在失败中重振民心士气而美化国民党所鼓吹的神话;其形象刻画,也就必然趋于类型化和意识形态性。这些作品其结构、形象、描写等都带有“八股”味,然而更严重的,是其主题内涵的反现代性。反现代的意识形态是不可能创作出真正的戏剧艺术的,“反共抗俄”剧是当代台湾戏剧现代化之重挫。

关键词:当代台湾 “反共抗俄”剧 戏剧现代化

1950 至 1960 年代,所谓“反共抗俄”戏剧,在当代台湾戏剧运动、戏剧思潮和戏剧创作中都占据着重要的地位。然而学术界对于这些戏剧不大重视,很少展开认真细致的研究。有关戏剧史或文学史在涉及这些内容时都极少篇幅;寥寥可数的几篇论文,也主要是以小说为对象去予以探讨,对于“反共抗俄”戏剧则少有关注。以至作为过来人,台湾作家、学者王鼎钧感慨:“当时反共文艺活动,对戏剧的投资多,对小说少,今天对反共文艺的检讨责难,却是对戏剧少,对小说多。”^①

实事求是地说,这些“反共抗俄”戏剧很少具有审美价值,然而,它们又确实是那个时代台湾戏剧舞台上出现的创演热潮。为什么“反共抗俄”剧主导了那一时期台湾剧坛的发展走向?“反共抗俄”剧是如何铭记历史、描写现实的?更多政治的“反共抗俄”剧为政治戏剧创作和戏剧现代化提供了哪些历史教训?这些问题值得深入思考。

一 戏剧作为“政治作战与心理作战的前锋”

为什么台湾剧坛在 1950 至 1960 年代会掀起“反共抗俄”剧创演浪潮呢?

* 基金项目:本文是作者承担的 2014 年国家社科基金项目(编号 14BZW138)的阶段性成果。

① 王鼎钧著《反共文学观潮记》,《文学江湖》,三联书店 2013 年版,第 85 页。

主要有三个方面的原因：首先，它是国民党政府败退台湾之后“痛定思痛”而制定的文艺政策。国民党政府在大陆时期没有建立文坛，长期遭受共产党左翼文坛的沉重打击，他们认为这是国民党失败的重要原因之一，并由此认识到文艺的力量——“根据我们在大陆失败的血的教训，从事反共战斗，文艺和武艺是同等重要的。所以总裁昭示我们：‘每一枝枪，必须随伴着一枝笔，每一枝笔，必须随伴着一枝枪。’”^①故1950年国民党成立“中央改造委员会”，其政纲中就有“文艺工作”一项。同时，蒋介石指示张道藩成立“中国文艺协会”和“中华文艺奖金委员会”（均为1950年），创办《文艺创作》杂志（1951年），作为文艺“反共抗俄”的组织机构和发表园地。“中国文艺协会”的成立宗旨，是要“实践三民主义文化建设，完成反共抗俄复国建国任务”^②；“中华文艺奖金”的设置，是要奖励那些“能应用多方面技巧发扬国家民族意识及蓄有反共抗俄之意义”的作品^③。其次，是当时海峡两岸政治、军事严重对峙，而台湾社会人心动荡、精神萎靡，需要戏剧等文艺创作来唤醒士气民心。国民党政府迁台时，所谓“台湾处于风雨飘摇之中，各报刊所登载文字，非灰即黄，而匪谍份子，到处滋事，散布谣言，社会呈一片恐怖与颓废之气，真正是人心动荡，朝不保夕。蒋公有鉴于此，就命道藩先生速从文艺作品中改善这种情况，唤醒民心士气”^④。张道藩因而受命成立“中国文艺协会”和“中华文艺奖金委员会”，力图利用政治和奖金来掀起“反共抗俄”文艺运动，以达到社会教育的目的。再次，是深受“二战”之后世界冷战格局的影响。应该说，在当时“社会主义”和“资本主义”两大阵营中，此类着重意识形态的文艺创作乃为普遍情形。只是台湾因为遭遇更为激烈的政治变故而表现得格外尖锐。

1950年代，台湾文艺界对于“反共抗俄”始终常抓不懈。继1950年“中国文艺协会”和“中华文艺奖金委员会”高举“反共抗俄”旗帜之后，1955年，针对社会上部分文艺作品出现的“异常”倾向，蒋介石又提出“战斗文艺”口号，国民党中央制订了《战斗文艺方案》。台湾文艺界随之展开了反对“赤色之毒”“黄色之害”“黑色之罪”的“反三害”文化清洁运动，在扫除鸳鸯蝴蝶派作品、侦探言情小说及海淫海盗图文等“黄色之害”，和“对社会黑幕加以夸张渲染”的“黑色之罪”的同时，对于“为匪张目，宣传共产主义及过份强调苏联及中共的力量”的“赤色之毒”更是进行了严厉批判^⑤。所谓“战斗文艺”，它既强调“平时即战时”的台湾文艺要有战斗色彩，又使得“反共抗俄”文艺的战斗性更为强化。直至1965年，国民党中央还通过了《强化战斗文艺领导方案》；1968年，

① 张道藩语，见赵友培著《文坛先进张道藩》，重光文艺出版社1975年版，第493页。

② “中国文艺协会”成立宣言以新闻稿方式发表，见1950年5月5日台湾《中央日报》。

③ “中华文艺奖金委员会”征稿启事，《文艺创作》第1期，1951年5月。

④ 陈纪滢著《张道藩先生与文奖会文艺协会》，《中国文艺斗士张道藩先生哀思录》，张道藩治丧委员会1968年编印，第219页。

⑤ 参见李文著《当代中国自由文艺》，亚洲出版有限公司1955年版，第20页。

蒋介石还重申要“促进文艺与武艺的结合,加强发挥文艺的战斗力量,使其一方面担当起‘三民主义’政治作战与心理作战的前锋,一方面力挽当前偏颇颓靡以及畸形发展的文艺逆流”^①。

戏剧界同样如此。1950年4月,国民党中央宣传部长张其昀在“中国电影戏剧协会”成立大会上号召:“希望影剧界在反共抗俄的旗帜下,发挥宣传的力量。”^②同时,台湾“国防部总政治部”规定,借用中山堂——当时台湾演出话剧最重要的场地——演出的戏剧其内容必须要宣传“反共抗俄”。并且在后来的“反三害”运动中,国民党中央还决定把“战斗戏剧”作为“战斗文艺”发展的中心。这样,政治上“反共抗俄”的强制要求,经济上高额奖金的利益诱惑,加上演出场地的严令限制,都直接间接地刺激和主导了这一时期台湾戏剧的发展走向。“文艺创作从此进入意识形态挂帅的时代,台湾的各种戏剧也被全面收编,汇入反共抗俄剧运动的激流。”^③

“反共抗俄”成为1950年代台湾文艺的主导性潮流。此前,学术界普遍认为这主要是官方意识形态的体现,实际上事情并非如此简单。应该说其参与者情形多样,有为高额奖金而“反共抗俄”的,有为政治投机——如日据时期积极参加“皇民奉公会”组织“台湾演剧协会”的吕诉上,光复后又转向积极鼓吹“怎样使台湾戏剧成为三民主义戏剧”——而“反共抗俄”的,但是,也确实有因为“国恨”“家仇”或“理想”“野心”而真诚“反共抗俄”的。并且事实上,“反共抗俄”最早是从民间提出,然后才由政府号召的。1949年前后,不少作家、艺术家跟随国民党军队和政府去台湾,江山失守,辗转流离,多少沮丧、失落、仇恨郁积心头,必然会转化为文学艺术的呼喊悲号。1949年11月16日,孙陵在其主编《民族报》副刊的“发刊词”中,率先喊出“反共文学”口号,呼吁文艺工作者“必须自动的配合客观环境底要求!配合战斗!配合建设!配合革命!我们必须歌颂战士!歌颂英雄!暴露敌人!暴露奸细!……创造反共文学!”稍后冯放民接编《新生报》副刊,同样提出“战斗性第一,趣味性第二”的宣言。戏剧界同样不甘落后,来不及创作剧本,就胡乱改编抗战剧为“反共抗俄”剧进行演出^④。这些,都可以看作是文艺家来自民间的、自发的行动。政府当局是在此基础上因势利导,才使“反共抗俄”蔚为文学和戏剧的大潮。

台湾学者王鼎钧认为1956年“文奖会”停办,象征着政治意义上“反共抗俄”文艺作为主流的时代已经过去,此后,“反共抗俄”只是作为文艺创作的一个“门类”存在^⑤。

① 转引自尹雪曼主编《中华民国文艺史》,正中书局1976年版,第979页。

② 转引自李晓阳著《向反共抗俄的方向前进:光复——五〇年代》,《表演艺术》第33期,1995年7月。

③ 焦桐著《台湾战后初期的戏剧》,台原出版社1990年版,第56—57页。

④ 剧作家贡敏回忆:“台湾初期没有反共剧本,是用八年抗战的剧本改编而成的,将日本鬼子改成解放军就演了。……如《百丑图》改编自陈白尘的《群魔乱舞》,《台北一昼夜》改编自沈浮的《重庆二十四小时》……”见李晓阳著《向反共抗俄的方向前进:光复——五〇年代》,《表演艺术》第33期,1995年7月。

⑤ 王鼎钧著《反共文学观潮记》,《文学江湖》,三联书店2013年版,第88页。

这对于当时台湾文坛整体来说可能是如此,然而戏剧界却要迟至1960年代末。其根本原因其实王鼎钧也曾提及,就是“国民党的文艺运动者最重视戏剧,剧场集中观众,有组织作用”^①。这也是1956年“反三害”运动中,国民党中央决定把“战斗戏剧”作为“战斗文艺”发展中心的原由所在。所以,不仅在1950至1956年“反共抗俄”热潮中,台湾剧坛创演了大量“反共抗俄”剧,其中常演的多幕剧,1950年有《尾巴的悲哀》(雷亨利)、《海啸》(赵之诚)、《人兽之间》(吴若),1951年有《还我自由》(吕诉上)、《疾风劲草》(邓绥宁)、《樊笼》(王方曙)、《大巴山之恋》(郭嗣汾),1952年有《愤怒的火焰》(王方曙)、《碧血丹心溉自由》(上官予),1953年有《天伦泪》(刘垠)、《河山重光》(“国防部总政治部”),1954年有《血海花》(徐天荣),1955年有《再会吧!大陈》(高前)、《音容劫》(陈文泉),1956年有《维新桥》(李曼瑰)等,常演的独幕剧,有雷亨利的《青年进行曲》(1950)、王方曙的《收拾旧山河》(1951)、墨深的《大别山下》(1951)、邓绥宁的《新瞎子逛灯》(1953)、朱白水的《女魔》(1956)等,而且在1956年整个文坛“反共抗俄”热潮消退之后,台湾诗歌和小说萌生了现代主义新潮,然而,剧坛情形少有变化,仍然演出了相当数量的“反共抗俄”剧且大都为多幕剧,如贡敏的《风尘千秋》(1957)、虞君质的《春归何处》(1957)、吴若的《离乱世家》(1958)和《天长地久》(1965)、王绍清的《墙与桥》(1963)、王生善的《碧海青天》(1966)、邓绥宁的《红卫兵》(1967)、赵琦彬的《坝》(1967)、张永祥的《青青的草原》(1969)、丁衣的《故乡人》(1969),以及徐天荣的《情天恨海》(1959)、王生善的《魔劫》(1959)、彭行才的《黎明之前》(1962)等独幕剧。

台湾剧坛“反共抗俄”热潮的真正消歇是在1970年代初。实际上,1954年美国就明确表示不支持国民党政府“反攻大陆”,1960年代蒋介石也深知“反攻无望”已成定局,此时文艺尤其是戏剧的“反共抗俄”,更多的,乃是当局将其作为“政治作战与心理作战的前锋”而发挥功用。进入1970年代,蒋介石政府转而全力投入经济建设,“反共抗俄”这类宣扬意识形态的戏剧,也因为整个台湾社会的意识形态发生深刻转型而趋于衰微。

二 “反共抗俄”与“发扬国家民族意识”

“反共抗俄”剧的“发扬国家民族意识及蓄有反共抗俄之意义”,国民党中央主管文艺工作的张道藩有比较具体的阐释。他说:“以反共抗俄为内容的作品,即三民主义的文艺作品。不仅可以消除赤色共产主义的毒素,而且导引国民实践三民主义的革命理想。文艺的反共抗俄,是反侵略的,从而发扬我们的民族主义精神;文艺的反共抗俄,是反极权的,从而发扬我们民权主义的真谛;文艺的反共抗俄,是反斗争、反清算、反屠

^① 王鼎钧著《反共文学观潮记》,《文学江湖》,三联书店2013年版,第85页。

杀的,从而发扬民生主义的精义。”^①“反共抗俄”剧就是从这里去铭记历史、描写现实的。

显而易见,如此铭记历史和描写现实具有强烈的意识形态色彩。首先,是对于共产党的认识。当时台湾的作家和学者,“要揣摩他老先生(引注:指蒋介石)的想法找材料下结论”,因而成为“总裁心理学”研究。而在蒋介石看来,“中国共产党兴起,并非因为中华民国的政治和经济制度有重大缺陷,而是因为‘西风东渐,俄式邪说输入,国民道德堕落,无赖无耻的人受煽动蛊惑成为暴民’。这就大大窄化了题材也降低了境界”^②。因而对于中共,无论是铭记历史还是描写现实,都要竭尽全力丑化、妖魔化。其次,是对于国民党自身的描写。因为“反共抗俄”剧,“要一方面激发反攻必胜建国必成的战斗信念,坚定民族自立自信的心理;一方面发挥戏剧正人心移风俗的功能,改进社会风气促进精神动员”^③,戏剧创作成为攸关国防民生的大事,故必须极力赞颂国民党所谓“民族仁爱精神”“革命武德精神”,以激励民心士气和强化人们的“反攻复国”信念。所以,这是一种“丑化”与“神话”相交织的戏剧。是要把共产党变成妖魔而进行的“丑化”,是欲在失败中重振民心士气而美化国民党所鼓吹的“神话”,而绝非孙中山先生的“三民主义”在戏剧舞台上的表现。

“反共抗俄”剧的题材选择、情节铺叙和主题揭示,都受到这种“丑化”和“神话”的意识形态制约。

“反共抗俄”剧涉及的题材大致有三个方面:1950年代初期,主要写抗战胜利后的内战时期以及国民党政府撤退台湾之后的国共斗争,如吴若的《人兽之间》和《离乱世家》、赵之诚的《海啸》、王方曙的《樊笼》、墨深的《大别山下》、郭嗣汾的《大巴山之恋》、刘垠的《天伦泪》、高前的《再会吧!大陈》、邓绥宁的《新瞎子逛灯》、李曼瑰的《维新桥》等剧;1950年代中期至1960年代初期,王生善的《魔劫》、徐天荣的《情天恨海》、王绍清的《墙与桥》、彭行才的《黎明之前》等剧,主要是写土地改革、人民公社化等大陆时政;1960年代中后期出现的赵琦彬的《坝》、邓绥宁的《红卫兵》、张永祥的《青青的草原》、丁衣的《故乡人》等剧,则主要写大陆的“文革”运动。题材选择虽然前后有所不同,但是,戏剧的主题意旨是鲜明贯穿的:“蓄有反共抗俄之意义”和“发扬国家民族意识”。

描写内战时期及国民党政府撤退台湾之后的国共斗争,剧情发生在1949年前后。在乱世悲欢时代背景下,这些戏剧一方面控诉共产党的“叛乱”“暴虐”,以及共产党把国家民族“出卖”给苏俄(苏俄乃成“侵略者”)的“罪恶”;另一方面,则是描写国民党为

① 张道藩著《论当前文艺创作的三个问题》,《文艺创作·创刊周年纪念特刊》,1952年。

② 王鼎钧著《反共文学观潮记》,《文学江湖》,三联书店2013年版,第90页。

③ 1956年台湾戏剧界“实践战斗戏剧,贯彻精神动员”大会宣言。转引自李皇良著《李曼瑰》,台湾艺术大学2003年版,第59页。

了国家民族而与“叛乱者”(以及背后的“侵略者”)所进行的“英勇斗争”和“悲壮牺牲”,并且寄望于“反攻复国”。它们所揭示的,即张道藩所谓“文艺的反共抗俄,是反侵略的,从而发扬我们的民族主义精神”的内涵。认为共产党是“叛乱”和“卖国”,即王鼎钧所谓当时台湾作家反共必须遵循的“总裁心理学”。吴若的《人兽之间》描写共军进驻上海和国军仓皇撤退,原是交际花、后来参与反共斗争的荀文卿,对留在大陆的国民党特务刘健生说:“我始终不懂,为什么国军打不垮共军,反而要节节败退?”刘健生告诉她:“你以为是中国共产党军队的力量?错了,根本就是苏俄人在向中国进军,共军不过是一个‘第五纵队’,是抢夺中国领土的帮凶。”邓绥宁的《新瞎子逛灯》搬演几个诗人、演员、画家、音乐家的遭遇以揭露新中国的“罪恶”,其中一条就是:“逆贼无道乱朝纲,出卖国家理不当。”于是,国民党与共产党斗争,就变成像刘健生所说的:“我不愿从日本的铁蹄下翻身起来,再在苏俄的铁蹄下倒下去。我是一个中国人,我要做自由中国的主人,我永远要和出卖祖国的匪徒战斗。”(《人兽之间》)于是,残留在大陆的国民党势力组织成游击队进行斗争——“今天救中国,只有向三民主义这条路上去求的”(《樊笼》);“要配合全中国反共武装同志继续不断的战斗,一直到光复全中国”(《大巴山之恋》)。

共产党不但是“卖国”的“叛乱者”,共产党还是“极权专制者”,这也是“反共抗俄”剧极力宣扬的政治意识形态。《人兽之间》开篇,共产党军队将进驻上海,国民党特务刘健生就对荀文卿说:“明天以前我们全体就要关进铁幕,以后的生活真是不敢想象。”李曼瑰《维新桥》的开篇也是写国军撤退和共军将进城,同样也是宣扬“解放军带来的绳索比什么都厉害”。在这些戏剧中,共产党统治都被写成铁幕式的“黑暗王国”。《维新桥》的故事发生在安平市,共军陆政委——该市最高主政者——为了攫夺私立维新中学,就诬陷这所学校是“美帝国主义者文化侵略的大本营”,从而逼迫校长钟维新就范,逼迫学校教师写“证词”,不服从者就“先灌她两桶屎尿”;还是这个陆政委,年轻时因为单恋嫂子韵梅而杀兄潜逃,现大权在握他又威逼已是修女的韵梅和他结婚,韵梅绝食自杀他仍然命令“这件事要严办”——“当众宣布她的罪状,让人民鞭打她的尸首”。描写土地改革、人民公社化运动的《魔劫》《情天恨海》等剧同样荒唐可笑,所谓“自从人民公社实行以后,男的女的大伙儿睡大铺,哪个女的不是夜夜做新娘”,所谓“公社发起挖死人骨头做肥料,说是我们不能让死人拖着活人,临死还要占一块地”,等等,一看就是胡编乱造。而另一方面,这些戏剧在把大陆描摹成“魔窟”的同时,又把台湾写成“自由世界”——“海的这一边,是自由安乐;海的那一边是鬼哭神号”(《情天恨海》)。《墙与桥》也是渲染这两种世界的不同情形,结尾唱道:“……欢迎你参加反共行列,实现中兴的理想。”这就是所谓“文艺的反共抗俄,是反极权的,从而发扬我们民权主义的真谛”的意识形态在戏剧舞台上的图解。

张道藩所谓“文艺的反共抗俄,是反斗争、反清算、反屠杀的,从而发扬民生主义的

精义”，也是“反共抗俄”剧的重要内容。这些戏剧反共，都必须“无时不以揭穿其阴谋、欺骗、清算、斗争以及残杀等等暴行为写作的主要内容，以促使自由世界的人们认清共匪的种种罪行，坚定其反抗共匪而维护自由的决心”^①，所以必然是无中生有或者夸大其词。描写最夸张、煽情最激烈的当数刘垠的《天伦泪》。剧中主人公王器当初是因为躲逃包办婚姻而出去参加共产党的，十多年后作为解放军队长，带领一支队伍回乡进行土地改革。剧中极力描写“在清算斗争的条例下”，共产党要把女人（包括王器的妻子和妹妹）都送到“妇女慰问队”去，要把资产阶级全部杀掉，以及主张杀掉老人（包括王器的父母）是“共产党减少人口的大计划”等等，这些天方夜谈般的瞎编，都是所谓“共产党没有人性”、共产党“破坏伦常纲纪”的意识形态宣传。《人兽之间》《樊笼》等剧，也都是这样离奇地编撰资本家相信共产党就要被欺骗、被斗争、被清算，最后是失去家庭、财产还要丢掉性命的种种荒唐故事。而与大陆情形相反，这些戏剧描写台湾人民的生活，则是充满了幸福、快乐和希望。丁衣的《故乡人》更是描写了一家骨肉因为两岸分离，在海峡两边不同生活情形的鲜明对比。剧末是老夫妻隔空对话，老头子说：“在台湾享受安适的生活，这应该感谢蒋总统他老人家的恩典”；老太太期盼：“什么时候他老人家带了大军来救救我们呀？”反共意识形态改变了、扭曲了社会现实的描写。

“反共抗俄”剧在题材主题上的最大难题，是如何处理意识形态的“丑化”或“神话”描写与共产党革命获得胜利而国民党腐败导致失败的历史事实。正如王鼎钧所揭示的，蒋介石的“总裁心理学”鸵鸟似地避开了中国共产党的兴起及其革命的胜利，与中国现代反帝反封建的历史趋势，与人民大众渴望公平、正义的社会追求的深刻关联。所以只能从意识形态出发，空洞地演绎反共宣传口号，而不敢面对共产党兴起及其革命胜利的真实历史。对于国民党自身情形的描写也是这样。“反共抗俄”必然牵涉到国民党为什么会在大陆丢失政权的问题。官吏贪污腐败、军队外强中干、国民党缺乏民众基础等导致国民党失败的根本原因，都是不能和不敢触及的。如《人兽之间》，只得让投诚共产党的资本家、银行家、报社社长等去做替罪羔羊——“国民党过去就毁在这批投机份子的手上！”进一步，对于1950至1960年代台湾社会“民权”“民生”的真实情形，这些戏剧更是不敢直面以对。如此题材描写和主题挖掘，是不可能真实地观照和表现那个时代的社会现实的。意识形态政治宣传是不敢面对真实的。其实，当初“中华文艺奖金”和后来（1965）“国军文艺金像奖”的设置，以及“反三害”文化清洁运动中对“为匪张目，宣传共产主义及过份强调苏联及中共的力量”的“赤色之毒”的严厉批判，都是意识形态介入戏剧及文学创作的“规训”。

因此，服务于意识形态的“反共抗俄”剧其情节铺叙特点是：第一，情节少有或没有

① 邓绥宁著《导言》，《当代中国新文学大系1950—1979·戏剧》，天视出版公司1979年版，第8—9页。

戏剧性。剧情善恶二分、敌我对立,善恶有报、否极泰来,无法合乎逻辑地交代情节的发展,而只能是高亢地、明晰地、空洞地、重复地演绎政治口号,其政治性、宣传性压过了戏剧性。第二,剧中无论是对于共产党的“丑化”还是鼓吹国民党的“神话”,都与情节发展少有内在的关联。例如《大巴山之恋》,其家族叙事是增加了戏剧的可看性,却与“反共抗俄”没有关系。并且为了可看性,还导致有些情节发展不合生活逻辑,如杨老太早就知道参加共产党的李二虎身份,但没有像对待参加国民党的杨大明一样关心,直到后来两人相互残杀才说出他们是亲兄弟(同为杨老太兄长的孩子)。虞君质的《春归何处》改编自秦瘦鹃的《秋海棠》,却生硬加入原小说没有的“反共抗俄”内容,其“控诉”更是让观众不知所云。第三,是为了政治宣传而胡编乱造。台湾最早的“反共抗俄”剧,是1946年李曼瑰改编自抗战剧的《时代插曲》——把剧中日本鬼子改为共产党的任意编撰。此风在后来的“反共抗俄”剧中愈演愈烈。王生善《魔劫》中所谓人民公社化运动的拆屋并村、挖死人骨头做肥料、逼老人早死打“幸福针”、男女一起睡大铺等,更是子虚乌有而从其反共思想中产生的幻象。这些戏剧以政治原则取代了戏剧的、艺术的原则,所以少有真正的戏剧艺术创造,而成为那个时代台湾社会虚张声势和慰藉情感的工具。在其高亢、空洞的政治宣传中,透露出惶惑、焦虑、悲观乃至绝望的社会氛围。

那么,“反共抗俄”剧的题材主题是否完全为意识形态而丝毫没有表现社会人生呢?也不完全是。这里有两点是值得注意的。其一,是有少数剧作在理念与创作之间存在某些“矛盾”或“罅隙”。意识形态是外在的,但创作,尤其是那些一定程度源于内心的创作还是多少会渗透着作家的人生体验和生命感悟。如吴若的《天长地久》、贡敏的《风尘千秋》等,在“反共抗俄”的外在包装下,或描绘遭逢乱世的命运坎坷,或感慨处于乱世的生存艰难,剥去包装,还是具有一定的社会人生内涵。其二,是有少数剧作的“反共抗俄”描写,在一定程度上触及共产党某些“左”倾行为的社会危害问题。“人非圣贤,孰能无过”,一个政党也是如此。比如《天伦泪》中对于地主的清算斗争、《人兽之间》和《樊笼》中对于民族资本家改造等的过激倾向,在历史上都发生过,尽管这些戏剧从“反共抗俄”出发被极力渲染得反而不大可信。尤其是《坝》《红卫兵》《青青的草原》《故乡人》等揭露大陆“文革”动乱给社会、家庭和人们精神情感带来的伤害,可能是最早出现的批判“文革”的戏剧。当然其出发点还是“反共抗俄”,所以,作品结尾都会写剧中反共力量或收听台湾广播而组织“救国团”展开武装斗争(《坝》),或去农村组织农民进行暴力革命(《青青的草原》),或向往台湾而组织部队上山“打游击”(《故乡人》)等,其意识形态宣传就显得虚假可笑。

三 人物的类型化和意识形态性

“反共抗俄”剧“发扬国家民族意识及蓄有反共抗俄之意义”的强烈政治色彩,渗透

在戏剧形象刻画中,就带来人物的类型化和意识形态性。当时就有人批评此类戏剧中有几个不变的概念:“共匪都是苏俄的走狗,都是破坏伦常纲纪的匪类;共匪一旦天良发现,可以悬崖勒马,将功赎罪;‘国特’忠贞不渝,必能高呼万岁,骂贼而死;人民被逼上绝路,是要造反的。”^①在另一篇文章中,徐钜昌的批评同样尖锐——“‘反共抗俄’剧中的角色,可以用猴子来扮演,因为那些‘人’物没有灵魂。”^②

台湾“反共抗俄”剧的人物形象主要有四种类型:“反派”的共产党人;“正派”的国民党人;“天真派”的迷途知返者;“骑墙派”的罪有应得者。形象刻画虽然类型多样,然贯穿其中的宗旨是不变的,即“蓄有反共抗俄之意义”和“发扬国家民族意识”。

《人兽之间》中的王奇可视为“反共抗俄”剧刻画的共产党人“典型”。剧本这样介绍:“王奇,四十岁,匪上海公安局局长。为人阴沉、险恶、残酷,想表示出好人的面孔,却遮掩不住虚伪的机诈。”王奇出场的第一个动作,是在交际花荀文卿公馆的楼下看到漂亮女佣阿香,“眼睛就发呆,看着看着,跑上前一把就把阿香抱住了。”进屋之后,又凶狠地命令投诚共产党的银行家、资本家、报社社长等,要“从八岁时坦白起”以彻底“改造头脑”。后面的剧情就是从这两条线去刻画王奇形象。王奇与阿香这条情节线,他第二次出场又是“看着阿香就想抱她”,并对荀文卿说:“我已经决定把她带回军管会去,我要彻底的把她解放,让她享受做女人的快乐和权利。”王奇第三次出场是他蹂躏阿香之后又把她送去“慰劳解放军”,他告诉荀文卿:“不要惊奇,成千成万的女孩子都参加前线去了,漂亮的女人基本上应该属于大众享受。”变成痴呆的阿香回来大骂他“匪徒”,王奇又当众对她拳脚相加。——不要说王奇是上海公安局局长,即便是普通人,会在公开场合肆无忌惮地说这种话做这种事吗?而所谓“妇女慰劳队”更是天方夜谈般地胡编乱造。王奇与投诚者这条情节线,王奇先是一方面要求他们捐献超出其承受能力的“支前费”,并以“前进份子,还是反动份子”相威胁,一方面对荀文卿说这“全是一批没良心的投机靠拢份子”,表示不信任他们;接着,这些投诚者因为“现在上海的人心摇动,他们要弄死几个有名的人镇压人心”而被王奇残酷清算斗争,王奇自己却被荀文卿用毒酒同归于尽。——王奇作为上海公安局局长会如此轻易地对别人说出政治意图?王奇早就怀疑荀文卿是国民党特务却会这样没有警惕性?剧中的王奇是一个完全被意识形态化的、十恶不赦却不符合生活逻辑的魔鬼。而就是这样一个形象,如同该剧内容演绎“总裁心理学”而被张道藩认为“最值得重视的是主题的正确”,其人物刻画,竟然也被认为“真实与深刻。……每个人都被活生生地牵引到舞台上,形象鲜明而生动”^③。可见政治宣传对文艺观念和创作的极度扭曲。如此扭曲下的其他剧作中的共产党人形象描写也就可想而知。例如《天伦泪》中的共军文指导员,矮小、干

① 徐钜昌著《反共戏剧总检讨》(1958),《戏剧哲学》,东方出版社1968年版,第172—173页。

② 徐钜昌著《戏剧哲学》,《反攻》月刊第197期,1958年8月。

③ 转引自吴若著《小传》,《吴若自选集》,黎明文化公司1980年版,第2页。

瘦,“他对你愈客气,你就愈觉得阴森;共匪的那一种不张声色的酷毒,完全在他的行动上表露无余。”即便是女共产党人如《天伦泪》中的盛景,也是乍见“美丽而优秀”,骨子里却是“刁滑,自私”且“放荡”;《离乱世家》中的范志婕也是“态度轻浮”。

“反共抗俄”剧如同当时台湾整个“反共抗俄”文艺,“要致力揭发中共的贫穷、屠杀、无人性、以及民心向王师”^①,故国民党人在剧中大都不是主要人物,且着墨不多。但是,与其笔下共产党人的“阴沉、险恶、残酷”相反,国民党人一个个都被描绘得气宇轩昂、英勇无畏。比如“国特”陶文(《天伦泪》),与剧中矮小干瘦的共军指导员形成鲜明对比,“他有高大的身材,一张忠厚朴实的脸型,从他的举止里,你可以看出他的热情洋溢。他对一切事情看得很清楚,憎爱的观念,在他的心中很明白的分开,两眼灼灼有光,眉宇之间带着一股杀气,使你觉得他忠厚的后面闪着坚毅精明的光芒。”他正带领一支游击队展开“复兴”斗争。剧作结尾是:“远远游击队歌声宏亮的响开来,在这狂风豪雨雷电交集的黑夜里,像一条冲破黑暗的巨流挟着生命滚滚向前。”《离乱世家》中的范志英也是这样的“时代青年”。抗战结束才从西南回到北平,他就看到“俄国人的野心比日本还大,他要占领东北作为占领亚洲的起点”,所以他又去东北“反共抗俄”。剧作通过一位爱慕他的少女的口赞道:“一个世家子弟,想不到你在战场那么英勇”,“你温柔里带着坚强,平凡里显着英俊,正直,忠勇”,与剧中他的堂姐、共产党人范志婕的“态度轻浮”有天壤之别。“倔壮中带着机智,乐观而勇敢”的刘健生(《人兽之间》),“饱经忧患,沉毅,坚决”的杨大明(《大巴山之恋》),失去右臂而“谈吐行动都充分流露着激昂悲愤”、面容苍老而“两只眼睛闪着照人的光芒”的戴浩然(《收拾旧山河》)等国民党人,在作者笔下都是高大完美的英雄。

“天真派”和“骑墙派”都是“反共抗俄”剧中的转变型人物。其共同点,是他们都曾参加共产党或投诚共产党,后来看清共产党的“罪恶”而悔恨又转向国民党。不同的是,“天真派”是年轻幼稚属于“迷途知返”,“骑墙派”是投机乖巧属于“罪有应得”。

“迷途知返”的“天真派”是“反共抗俄”剧刻画较多的人物,因为此类形象适合于意识形态宣传。《收拾旧山河》中的罗永先就经历了一个“从迷误到觉醒”的过程。他早先参加共产党,后来发现自己“受骗”,就立刻身藏偷出来的绝密文件去悔过自新——“你们杀人放火攻城占地,然后送给俄国,叫作解放。你们把俄国大鼻子请到家里来管你们,说是向人家学习。你们把女人送给人家轮奸,叫作慰劳。你们共产党天天喊救国,却偷偷的卖国。我受骗得够了,我要把这些材料送到台湾国民政府,向世界公布你们的内幕……”然而,此类演绎“总裁心理学”的所谓“内幕”编撰得太离谱,其形象刻画也就完全成为宣扬意识形态的载体。先前欢迎“共军”尔后欲愤怒击毙“共军”政委的青年女性钱国雄(《维新桥》),因为有“国家民族”思想遂被信奉“宁可把国家民族牺牲

① 朱西宁著《历史的时代课题——论反共文学》,《中华文化复兴月刊》第10卷第9期,1977年9月。

了,完成世界革命”的共产党斗争而反抗的朱兆年(《樊笼》),乃至身为解放军队长最后却调转枪口对准解放军的王器(《天伦泪》),等等,都是此类“天真派”意识形态宣传的傀儡。

《人兽之间》是描写“骑墙派”着墨最多的一出戏。剧中的资本家马宏德是“自私自利的财迷,爱女色,爱享受,爱虚荣和讲面子,善于投机”,银行家郑越民“心地乖巧虚伪,外表却豪爽潇洒,自信甚强,靠拢份子,为应付现实出卖朋友苟全性命”,报社社长伍建功是“一个标准的投机政客,爱钱,爱官,爱女色,善观时局,善变化,善吹捧”。剧作把国民党在大陆的失败归罪于此类人物——“国民党过去就毁在这批投机份子的手上!”所以连交际花荀文卿都骂他们:“你们是最可怜的。说你们是人,你们不像人,说你们不是人,你们又居然是人。”最后告诫他们:“你们要愿意做一个人,你们还有做人的机会!参加反共抗俄战斗的阵营,英勇地奋斗吧!”——仍然是落实于“反共抗俄”的主旨。其他的,如靠拢“共军”后来却被“共军”击毙的李乡长(《大巴山之恋》),投诚共产党而吃“反共锄奸铁血团”炸弹的官僚范统(《离乱世家》)等,都在“罪有应得”的惩罚中张扬了“反共抗俄”思想。

“反共抗俄”剧的人物形象描写因而具有三个突出特点:第一,是人物的“美”与“丑”、“善”与“恶”都是意识形态的代表。无论是高大完美者还是卑鄙丑恶者,都是从意识形态着眼而进行的美化或丑化。所以第二,人物形象刻画是“美”“丑”对立、“善”“恶”分明。国民党人(或倾向国民党者)是“善”的、“美”的,共产党人(以及“骑墙派”)则是“恶”的、“丑”的。那些“天真派”,在“迷途”时是“丑”的、“恶”的,“知返”后则变成“美”的、“善”的。与此相联系的是,第三,人物没有个性和情感,也没有自己的生活逻辑和性格逻辑,而由政治斗争需要完全成为意识形态的符号。人物形象描写的“美”“丑”对立、“善”“恶”分明,有助于政治宣传和意识形态教化,然而,它也使得剧情铺叙刻板机械,甚至不能合理交代戏剧情节的转折和人物性格的发展。这些作品缺乏作家对于人的命运的关注和对于生命的拥抱,这些人物也就没有自己的个性,更谈不上在人物身上去挖掘具有深刻内涵的社会人生和人性人情,因而显得苍白无力、虚假失真。

四 如何“现代”与怎样“戏剧”

“反共抗俄”剧如同整个台湾“反共抗俄”文艺,其“反共抗俄八股”遭受批评最多。其实“反共抗俄”剧更严重的问题,不是结构、形象、描写等艺术表现的“八股”,而是主题内涵的反现代性;其结构、形象、描写等艺术表现“八股”,更多的也是来自于主题内涵的反现代性。这就关涉到此类创作如何“现代”和怎样“戏剧”的深层问题。

包括戏剧在内的台湾“反共抗俄”文艺是标榜自己表现社会人生的现代性的。当年创作“反共抗俄”文学赢得赫赫名声的朱西宁就说,“五〇年代是我国(引注:指台湾)

现代文学飞跃的时代”，是“二十世纪后期众所注目的政治文学精华所在”^①。邓绥宁在论述这一时期包括“反共抗俄”剧在内的台湾戏剧创作时，也强调：这些创作具有“现代中国人所应有的现代感”^②。而实际上，包括戏剧在内的台湾“反共抗俄”文艺是没有现代性的，是反现代性的。

台湾学者和作家认为“反共抗俄”剧具有“现代性”（或“现代感”），主要体现在对于以下两个问题认识的模糊和错误。

首先，是他们认为“反共抗俄”剧具有所谓“感时忧国的精神”。邓绥宁认为这些戏剧所揭示的“现代中国人所应有的现代感，既不是空虚、寂寞、悲观与失望之感，更不是极端个人主义的非非之想，而是整个民族所遭受的凌辱与压迫之感，而是共产暴徒所造成的家国破碎之痛”^③。夏志清则将“反共抗俄”文艺所表露的这类情绪，称之为“感时忧国的精神”和“爱国的情热”^④。这些论述都有意无意地混淆了国民党政府与国家民族之间的区别。国民党政府发展到20世纪40年代，贪污腐败、黑暗堕落都是不争的历史事实，共产党所代表的进步力量建立一个新中国，已是不可抗拒的时代趋势和广大人民的意愿所在。这里，根本就不存在什么“民族受辱”“家国破碎”的问题，这些戏剧所流露的思想情感，也根本就不是什么“感时忧国”“爱国的情热”，说到底，它们只是在替丧失政权的国民党哀号伤痛、发泄仇恨。“反共抗俄”剧是把国民党在大陆丧失政权的这些伤痛、仇恨不恰当地“神圣化”了，其中根本就没有什么“现代性”或“现代感”可言。

其次，是他们混淆了“反共抗俄”剧与“抗战戏剧”服务于社会政治的根本区别。譬如焦桐正确地批评了“反共抗俄”剧其“政治的单元化往往造成戏剧的模式化”，却错误地认为“抗战剧如此，反共抗俄剧亦然”^⑤。王德威在论述台湾“反共抗俄”文艺时，也错误地指出：“融合五四以来的感时忧国精神，以及抗战期间‘为战争而文艺’的宗旨，反共小说所显露的激愤沉郁特色，可谓其来有自。”^⑥这就完全混淆了“抗战戏剧”和“反共抗俄”剧同样都是为政治服务，然而，因为它们所服务的政治的性质不同，戏剧的揭露、批判所体现的思想意识也呈现出根本不同的分野。抗战戏剧的揭露批判，它所呐喊的是中华民族不愿做亡国奴的满腔悲愤，是中国人民为了国家民族的独立解放而英勇奋战的伟大精神。而“反共抗俄”剧对于代表时代潮流和人民利益的共产党的所谓揭露批判，都是从意识形态出发的丑化。它沦落成为反动利益代表的政治附庸，是

① 参见朱西宁在“在飞扬的年代——五〇年代文学座谈会”上的发言（《联合副刊》1980年5月4日）、《历史的时代课题——论反共文学》（《中华文化复兴月刊》第10卷第9期，1977年9月）。

② 邓绥宁著《导言》，《当代中国新文学大系1950—1979·戏剧》，天视出版公司1979年版，第10页。

③ 同上。

④ 夏志清著《现代中国文学感时忧国的精神》，《爱情·社会·小说》，纯文学出版社1970年版，第79页。

⑤ 焦桐著《台湾战后初期的戏剧》，台原出版社1990年版，第11页。

⑥ 王德威著《如何现代，怎样文学？》，麦田出版社2008年版，第148页。

绝对不能和“抗战戏剧”及文学同日而语的。

反现代的意识形态不可能创作出真正的戏剧艺术。这些作品,一方面“排斥三〇年代暴露黑暗统治的社会意识浓厚的文学,同时也几乎扬弃了五四文学革命以来的民主和科学的新精神”^①;另一方面,作为落地台湾的戏剧创作,它们不敢直面台湾社会现实,不敢表现真正的人生和人性,甚至在“反共抗俄”旗帜下遮蔽了现实中专制政治、白色恐怖等社会黑暗,也同样隔断了与台湾现代戏剧的精神联系。“反共抗俄”剧是当代台湾戏剧现代化之重挫。

偏执地把戏剧作为宣传意识形态的工具,必然导致思想的肤浅化、简陋化,和戏剧艺术表现的相似与雷同。这一点,就连当年的主事者张道藩都毫不避讳地批评,认为“反共抗俄”剧与小说、诗歌等一样,“老是那一种形式,那一种调儿,那一种风格,读十篇同读一篇是一样的感觉……很多是千篇一律的布局结构,千篇一律的叙述描写,千篇一律的语言文字。”^②主题概念化,故事模式化,人物脸谱化,“八股”味极其浓厚。为什么会是这样?最根本的原因,就是作家对共产党不敢予以真实的描写,对国民党失败的真相又不能触及和揭示,而必须用“总裁心理学”去掩盖和歪曲,所以只能是公式化地、概念化地宣传意识形态。故当年台湾剧坛形成一个明显的悖论:一方面是文艺界呼吁“反共抗俄”创作要突破八股,强调戏剧“必须有‘超八股’的、真实的、丰富的、新鲜的资料”^③,李曼瑰甚至引进美国著名反共剧《伟大的薛巴斯坦》到台湾演出以为借鉴;但是另一方面,这些“反共抗俄”剧创作,又被更大的政治力量强制地纳入公式化、概念化、脸谱化的“八股”中去。同样是李曼瑰,她又特别强调:“固然我们不必渲染反共八股,堆砌标榜口号,但民族意识必须灌注,正确的民主思想必须宣扬。”^④李曼瑰是当时台湾官方戏剧的代言人,这段逻辑自相矛盾然而语气强硬的“必须”表述,以绝对不容置疑之强势,规训着“反共抗俄”剧只能以“总裁心理学”去进行意识形态的政治宣传。

所以从实质上说,台湾当局是没有把包括戏剧在内的“反共抗俄”作品作为真正的文学艺术去看待的。换句话说,在当局眼里这些“反共抗俄”剧是“非戏剧”,它们就是意识形态宣传,就是政治。所以才有李曼瑰 1961 年在“立法院”指责当局从来不重视文艺的严厉发言。她批评当局“十几年来,文艺不惟不被重视,反而处处受冷落,甚至被窒塞”,批评“政府不重视文艺,没有文艺政策”,批评“政府没有一个统一管理文艺的

① 叶石涛著《台湾文学史纲》,文学界杂志社 1987 年版,第 86 页。

② 张道藩著《论当前自由中国文艺发展的方向》,《文艺创作》第 21 期,1953 年 1 月。

③ 王蓝著《从现实生活中发掘影剧题材》,《联合报五周年纪念特刊》,1956 年 9 月 16 日。

④ 李曼瑰著《台北话剧欣赏演出委员会的成立与展望》,《李曼瑰剧存》(四),正中书局 1975 年版,第 273 页。

机构”^①。李曼瑰这段话似乎是完全无视当时台湾当局为了掀起“反共抗俄”热潮而成立协会、创办刊物、设置奖励,以及“中国文艺协会”负责社会、“国防部”负责军队、“青年团”负责学校去推动“反共抗俄”文艺运动的“事实”,然而实际上,作为“政府”当局的一员,作为一位资深的戏剧家,她非常清楚那些作品不是真正的创作,“政府”全力推动“反共抗俄”文艺运动也不是真正的重视文艺。其实这一点,当时的参与者也都心照不宣。比如朱西宁,就尖锐地批评看似蓬蓬勃勃的“反共抗俄”文艺热潮,只有意识形态而没有“实际生活经验”和“文学才赋或历练”,等同于政治“宣传”^②。

在1950至1960年代整个世界冷战格局下,戏剧创作被政治化、意识形态化,这在海峡两岸都是严重存在的。当时大陆剧坛创演的《春华秋实》《百丑图》等“写政策”“赶任务”戏剧,《千万不要忘记》《年青的一代》等张扬“阶级斗争”“反修防修”的“教育”戏剧,也都是服务于意识形态的宣传品。其中涉及与国民党残余势力斗争的《南海长城》《海滨激战》等“军事题材”戏剧,也有明显的矮化、丑化描写。所以,1950至1960年代台湾的“反共抗俄”剧,与当时大陆出现的“阶级斗争”剧、“反修防修”剧等相似,都是20世纪中国戏剧现代化进程中的一个曲折。

近代以来中国长期处于激烈动荡的变革时代,其戏剧自然充满着政治性。美国作家辛克莱说过“一切艺术都是宣传”,然而,一切宣传都能成为艺术吗?应该说,戏剧政治性与戏剧现代性并不对立,但是这里必须具备三点:一是戏剧的政治功用必须通过审美之维实现,只有政治、革命、意识形态而没有艺术,就不成其为戏剧;二是通过审美之维实现的戏剧政治意识必须是现代性的,否则,“就对真理和艺术犯下了双重罪过”^③;第三,就是戏剧与政治之间必须是平等的关系,而不是“仆”与“主”的关系。因为“任何艺术作品如果依附一种政治纲领就不可避免地受到削弱,包括其作者;这没有别的原因,只是没有任何政治纲领能够包含真实生活的一切复杂性,就像没有一种悲剧理论能够包含一切那样。毫无疑问,一个作家的政治信念对其艺术创造必定是一个因素,甚至是一个重要的因素,但是如果他创造的是艺术,那么艺术的鲜明性就必然服从作家的观察而不服从他的见解与愿望。”^④20世纪中国戏剧现代化进程遭遇艰难曲折的经验教训,是应该永远铭记的。

① 见(台湾)《“立法院”公报》第28会期第1期,1961年9月22日。

② 朱西宁著《历史的时代课题——论反共文学》,《中华文化复兴月刊》第10卷第9期,1977年9月。

③ [德]黑格尔著《美学》第3卷下册,朱光潜译,商务印书馆1981年版,第268页。

④ [美]阿瑟·米勒《阿瑟·米勒戏剧集》引言,罗伯特·阿·马丁编,陈瑞兰、杨淮生选译《阿瑟·米勒论剧散文》,三联书店1987年版,第172—173页。

“平淡时期”不平静

——1949—1979年间台湾戏剧面貌的还原

扬州大学新闻与传媒学院 许 凌

摘 要:台湾前期戏剧不能简单地描述为充斥着“反共抗俄”戏剧的困顿时期,大陆迁台剧作家作为台湾前期戏剧的骨干力量,其戏剧创作经历了从“反共抗俄”到“励志与坚守”精神的体现再到探索人性的转变过程,这才是1949—1979年间台湾戏剧的真实面貌,不仅体现了台湾社会心理变迁的历程,也为后期台湾戏剧的发展变化铺平了道路。

关键词:台湾前期戏剧 反共 励志 探索人性

台湾戏剧的研究一般是指从1949年(或1945年)至当前的当代台湾戏剧研究。以1979年为界限,可以将当代台湾戏剧分为前期和后期。目前学术界对于台湾戏剧尽管分期不同、说法各异,但各著作的论述观点存在着一致性:第一,都有着“转变”“转折”“转型”的概念,转型的时间分界线是1979年。普遍观点是1979年以前的台湾戏剧(前期戏剧)是一个充斥着“反共抗俄”剧的“困顿的时期”;而1979年之后的台湾戏剧,由于小剧场运动和实验戏剧的探讨,是台湾戏剧繁荣发展的一个时期,这一时期的戏剧成就也被认为高于前期。第二,多数著作把“转变”的原因归结为接受西方戏剧的影响。例如台湾学者黄美序所撰写的《中国当代戏剧史稿》的台湾当代戏剧部分,认为“随着台湾与西方联系的不断加强和西方文艺、戏剧思潮的不断渗透,台湾话剧到1960至1970年代间出现与‘反共抗俄’剧迥然有别的新趋向,台湾当代话剧发展的主潮由此一变。”^①这里的所谓“潮”,就是指接受西方戏剧影响的潮流。本文也以1979年为界分期,但对前期提出新的看法。

文学艺术是对社会现实的反映,简单地认为台湾戏剧从前期到后期的转变,是接受西方戏剧的影响的结果,显然是有局限性的。诚然,1979年后当代台湾戏剧的蓬勃发展,得益于大量西方文艺、戏剧思想的涌入和渗透。然而,在当代台湾戏剧的转型、

* 本文为以下两个科研项目的中期研究成果:1. 江苏省社会科学基金青年项目“台湾前期(1949—1979)戏剧生态研究”,项目编号:14YSC004;2. 江苏省教育厅高校哲学社会科学研究基金青年项目“台湾前期(1949—1979)戏剧研究”,项目编号:2014SJB774。

① 董健、胡星亮著《中国当代戏剧史稿》,中国戏剧出版社2008年版,第549页。

发展过程中,前期戏剧的作用也是不容忽视的。迄今关于台湾的戏剧史著作普遍呈现出着重 1979 年以来阶段的面貌。前期(1949—1979)台湾戏剧的研究过于薄弱,造成了当代台湾戏剧面貌的形成原因未能厘清。因为对于 1979 年之前的戏剧的描述过于简略,以至于让人不能了解转变、转型之前的戏剧时期是什么面貌,所以也不能说清转变是怎样的。同时,台湾戏剧的生态问题也没有自觉地专门地提出来过。既然没有说明前期(1949—1979)台湾戏剧建立起了怎样的生态,也没有说明生态的发展,那么当今的台湾戏剧生态是怎样转型而来自然也无法得到说明。因此,深入了解台湾前期戏剧的生态,对于我们理解台湾戏剧的转变过程,认识当今台湾戏剧的面貌,都具有重要意义。

笔者在参与了《中国当代戏剧总目提要》^①的编纂,亲手搜集和浏览了三千余种台湾戏剧剧本资料以后,发现 1949—1979 年的台湾戏剧绝不是一个单纯创作“反共抗俄”剧那样简单的时期。台湾当代戏剧的前期历时三十年,戏剧创作的主题在“反共抗俄”之后走过了从励志、坚守到探索人性的历程。这些数量众多的剧作是台湾社会心理变迁的历史记录,也为后期戏剧的变化铺平了道路。本文之作,就是以对这些剧本的总览和理性分析,还原出 1949—1979 年台湾戏剧的真实面貌。

一 仇恨与揭露:“反共抗俄”的政宣意识

日据时期,台湾戏剧受到日本殖民者的严密控制,创作和演出都不发达。1945 年至 1949 年,即光复初期,台湾本土剧作家一度活跃,戏剧发展有蓬勃之势。但良好的发展势头因“二二八”事件的发生而中断,此期台湾的戏剧生态和创作面貌尚无定型。直至 1949 年后,国民党退守台湾,同时来到台湾的还有一批追随国民党的文艺界人士,台湾戏剧创作开始活跃。这一时期的台湾戏剧却呈现出单一的主题,即“反共抗俄”。“反共抗俄”剧出现于 1950 年代,进入 60 年代还偶有出现,但作为潮流,这类创作在 50 年代后期已经趋于消歇了。这一潮流的出现,主要是由于当时台湾的戏剧生态造成的。吴若和贾亦棣认为这一时期的戏剧,相对于国民党在重庆时期的戏剧,是“重启炉灶”^②,即戏剧创作人员,主要是大陆迁台的戏剧工作者;戏剧管理政策也延续重庆时期“政府主导”的体制,当局主要以倡导和审查的办法来掌控戏剧。

“反共抗俄”是国民党迁台初期的文艺口号,其间创作的重点在于“反共”,并没有实质的“抗俄”题材戏剧产生,因此通常我们将“反共”剧和“反共抗俄”剧作为同一个概

① 《中国当代戏剧总目提要》为南京大学文学院戏剧影视艺术研究所承担的国家哲学社会科学基金项目、教育部人文社会科学重点研究基地项目,由中国戏剧出版社于 2012 年 12 月出版。笔者负责台湾、香港、澳门地区戏剧总目录的编制工作及其剧情提要的组织编写工作。

② 吴若、贾亦棣著《中国话剧史》,文化建设委员会,1985 年,第 218 页。

念理解。台湾学者王淳美对于“反共”剧的定义是:“以戏剧的形式写作反对侵略战争、残暴专制、违反民主自由等人权的军国主义以及共产主义及其制度,用以鼓舞三民主义复兴基地台湾军民同胞的文学创作。”^①这显然是一个过于宽泛的定义。丛静文在《当代中国剧作家论》中,将吴若、何颜(刘垠)、陈文泉和赵琦彬归类为创作“反共”剧的剧作家,而其他的八位分别归类为“历史古装”剧和“社会”剧的剧作家。这种以人定性的做法也并不妥当。因为实际上,在20世纪50年代的台湾环境下,没有一位剧作家专门致力于“反共抗俄”剧的创作,同时,几乎所有的剧作家都有过“反共抗俄”剧的创作,而且不止一部。在本文中,笔者只把题材、主题直接为“反共”的剧作看作“反共”剧,一般表现追求自由主题、写抗日故事表现反侵略主题等剧作则不看作“反共”剧。“反共抗俄”剧在台湾戏剧界、研究界都评价甚低。统观大陆迁台剧作家所创作的“反共抗俄”剧,模式化是其最主要的特征,主要体现在主题、题材、情节和人物类型等方面。

第一,“反共抗俄”剧的主题单一,即“反共”,揭露“共匪”及其共产主义制度的“暴虐无度”,以反衬国民党党员的“英勇无畏”及其三民主义的“温厚德政”,同时寄予反攻大陆拯救大陆同胞的浪漫幻想。这个主题的体现是相当直接单一的,亲情、友情、爱情等因素在“反共抗俄”剧中都是为“反共”的主题服务的,一旦与此主题无关,就会被减弱降低甚至不复存在。唯一能够在剧中与“反共”并列表达的主题就是“抗日”,但数量不多,这是大陆迁台剧作家在大陆时期创作倾向的自然延续,一般采用史诗剧的结构进行书写,比较有代表性的是吴若的《山地春秋》《多难兴邦》以及丁衣的《阳春十月》^②。

第二,“反共抗俄”剧的题材非常单调,题材类型屈指可数,可以大致归纳为以下几种:

1. “压迫与反抗”题材。直接描写大陆1949年前后的国共斗争,其中突出共产党在“清算”和“接收”过程中对人民的“惨无人道的欺压”,一般是“杀戮”“批斗”“迫害妇女”“拆散家庭”“抢夺财产”等,而对于此等“欺压”,国民党与人民必然进行反抗,要么与其同归于尽,要么付出代价取得小规模胜利,要么逃往台湾,立志“光复全中国”。郭嗣汾的《大巴山之恋》、王方曙的《樊笼》、吴若的《旗正飘飘》、邓绥宁的《新瞎子逛灯》、李曼瑰的《维新桥》、王生善的《魔劫》、彭行才的《黎明之前》、刘垠的《天伦泪》等都是这种题材,这也是“反共抗俄”剧最常见的题材。

2. “谍战”题材。内容一般是“国军”特务情报员深入敌后,以身犯险,与敌人斗智斗勇,甚至为了完成任务牺牲色相或自己的生命。如果是为了防谍的宣传,描写的内

① 王淳美著《台湾反共剧的时代意义》,《2005 海峡两岸华文文学学术研讨会论文集》,第2页。

② 《阳春十月》是由表达“抗日”主题的独幕剧《民族之光》改编而来,主要就是在《民族之光》之后加入了半部表达“反共”题材的内容。

容则是共产党特务如何花言巧语、不择手段、居心叵测，而国民党面对这些障眼法总是具有很高的警惕性和鉴别能力，识破敌人的诡计。因为主要描写两岸特务的活动，剧情选择的地点较为多样。吴若的《人兽之间》发生在大陆，雷亨利改编的《罂粟花》则是在澳门，朱白水的《女魔》又是在台湾。

3. “文革”题材。这种题材更像是“压迫与反抗”题材在新形势下的进一步发展，共产党鼓动不知所谓的红卫兵去迫害有良知的国人，国人在统治下痛苦不堪，只好奋起反抗。这种作品数量很少，有赵琦彬的《坝》、张永祥的《青青的草原》等。由于台湾对“文革”情况并不怎么了解，因此“文革”题材剧作的情节具有明显的虚妄性。

还有一些题材零星出现，例如高前的《再会吧！大陈》描写的是1955年国民党撤离大陈岛。这似乎也是“压迫与反抗”题材的发展，但是由于“反抗”之力不足，成了“压迫与谩骂”。

第三，大陆迁台剧作家在有限的题材中演绎出一些情节设置手段，在“反共抗俄”剧的创作中作为套路和公式，频繁运用。

1. 误会和秘密。“反共”剧情中常常设置误会和秘密以增加情节的曲折性，迎合了观众的趣味，带有明显的佳构剧特征。在秘密的设置中，身世之谜最常见。如《天伦泪》中王器的共产党妻子盛景和家中发妻郑素贞其实是失散多年的亲姐妹，在身世揭晓之时郑已经在盛的逼迫下自杀身亡。这样具有反讽意味的布局不免也带有政治和道德教训的意味。

2. 炸毁军火库。在“反共抗俄”剧中，剧作者希望能够有国民党方面取得胜利的情节。但这样的情节缺乏现实基础，为避免过度失实，炸军火库就成了最合适的情节设计。在《樊笼》《旗正飘飘》《维新桥》《归心》《罂粟花》等剧中，都有国民党游击队炸毁共产党的某个军火库的情节。

3. 政宣式的结尾。“反共抗俄”剧多数在戏剧冲突达到高潮，观众深受感动之时，运用政策喊话的方式，将“反共”的主旨传达出来，或佐以歌曲，用集体的吟唱加倍渲染“反共”的情绪。例如在《大巴山之恋》结尾处，杨大明称：“我们要战斗，要配合全中国反共武装同志，继续不断地战斗，一直到光复全中国！”^①剧末唱起《大巴山之恋》的主题歌：“我们绝不屈服！我们决不流亡！起来吧，年轻的人们！握紧我们的拳头，举起自卫的刀枪，让反抗的烽火，燃烧在大巴山上，冲破黑暗的铁幕！迎接明天的太阳！”^②

第四，“反共抗俄”剧在人物形象的塑造方面表现出类型化的特征。国民党人物忠贞爱国、果敢坚忍、机智沉着、不畏牺牲；共产党人物的形象，基本上是奸诈残忍、灭绝

① 郭嗣汾著《大巴山之恋》，李曼瑰、刘硕夫编《中华戏剧集》（第七辑），中国戏剧艺术中心，1971年12月，第406页。

② 郭嗣汾著《大巴山之恋》，李曼瑰、刘硕夫编《中华戏剧集》（第七辑），中国戏剧艺术中心，1971年12月，第405—406页。

人性、反复无常、荒淫无耻，“集众恶之大成”；在正面人物和反面人物之间，往往设置“懵懂无知”的受害者，开始时被“共匪”洗脑，误入歧途或心存幻想，终在家破人亡后认清真相，迷途知返。以《天伦泪》为例，陶文、文指导员、王器分别是国民党人物、共产党人物、“懵懂无知”的受害者三种形象的代表。

对于“反共抗俄”剧的这些模式化特征，台湾学者徐钜昌直接进行了一番调侃：

那几个不变的概念便是：“共匪”都是苏俄的走狗，都是破坏伦常纲纪的匪类。“共匪”一旦天良发现，可以悬崖勒马，将功赎罪；“国特”忠贞不渝，必能高呼万岁，骂贼而死。人民被逼上绝路，是要造反的。“共匪”的特务，是无孔不入的。国恨家仇，是该用鲜血洗涤的。只有自由中国和三民主义，才是乐园和真理……^①

“反共抗俄”剧从国民党政治宣传的立场出发，主题、题材、情节、人物形象都存在很大的局限性。凡“共匪”相关，必然无恶不作，凡“国军”人员，必然英勇无畏，凡“匪区”生活，必然水深火热，凡“复兴基地”，必然欣欣向荣。至于“共匪”既然如此彻底的“邪恶”为何人数如此之众，席卷整个大陆，而“正义之师”为何不敌以至“撤退”至东南一隅的台湾岛，对于此较为本质和敏感的问题通常避而不谈。但思考也不是没有，在吴若的《人兽之间》中，荀文卿问刘建生：“国军为什么要撤退？”刘建生未能正面回答，但在指责“上海各界人士”欢迎共产党的行为时称：“国民党过去就是毁在这批投机分子的手上。”^②对于大陆迁台剧作家来说，这个问题的思考是严峻的，只是在剧作中不会有多量表现而已。

二 励志与坚守：在历史与现实之中

国民党迁台初期，对于台湾包括戏剧在内的文艺发展施行严密的监控，戏剧的创作、演出和发表无一不受到官方意识形态的制约。然而由于官方文艺体制自身的不足和漏洞，这种战时的戏剧体制逐渐表现出松动的迹象。与此同时，台湾的政治、经济形势发生了很大的变化，迁台剧作家的思想意识和体现在剧作中的创作思潮也逐渐摆脱了“反共抗俄”的框架束缚，在广阔的历史和现实题材中进一步探索。这一时期的戏剧潮流也从“反共”转为“励志”。“励志”剧有两个层面，一是政治上的励志坚守，二是人生中的坚强上进。“励志”戏剧的创作发展是从前一层面为主过渡到以第二层面为主。前者多表现为历史题材，后者则表现为现实的社会家庭题材。从“反共”到“励志”的转换既符合逻辑，也符合抗战时期话剧由“抗日”到“励志”的发展经验。

历史题材的“励志”剧兴起于 50 年代中期，50 年代后期是其创作的高峰，至 60 年

① 徐钜昌著《反共戏剧总检讨》，《反攻》月刊 1958 年（第 197 期），第 5 页。

② 吴若著《人兽之间》，李曼瑰、刘硕夫编《中华戏剧集》（第七辑），中国戏剧艺术中心，1971 年 12 月，第 34 页。

代中期便渐趋消失。这种类型的剧作注重以历史的题材表达强烈的现实教育意义,是“以史励今”的历史剧,其题材的选择和主题的表达大致有以下几种:

1. 歌颂中华民国革命先行者英勇无畏的牺牲精神。主要以中华民国建国的革命史为题材。王宇清的《邹容》、唐绍华的《碧血黄花》^①以及李曼瑰、周旭江、刘硕夫、吴若、唐绍华、钟雷等合编的《国父传》都是这种主题的作品。

2. 宣扬“窃国必败”的信念,激励“收复”失地的勇气和决心。主要选取中国古代历史上政权旁落继而收复的历史故事为题材。谭峙军的《勾践复国》、金马的《收复两京》、王宇清的《誓》、陈文泉的《勾践与西施》、李曼瑰的《汉宫春秋》都是反映这样的主题。

3. 宣扬忠贞爱国的革命精神和民族气节。主要选取人物在国破家亡关头不屈斗争的故事为题材,如邓绥宁的《乱世忠贞》、贾亦棣的《香妃》等。

“以史励今”的历史剧常常出现政治宣讲性的语言,在中华民国建国革命史题材的剧作中尤为突出,甚至出现长篇大论的政治演讲。《邹容》第一幕中,进步女青年陈撷芬在章太炎的引导下,“站在舞台的中央,以诚挚热烈的情感宣读”了邹容所著的《革命军》中第七章结论部分的原文。^②在其他题材的历史剧中也以大量宣讲式的语言来表达人物的信仰和决心,这些语言针对现实的台湾社会有普遍的政宣和教育意义。《誓》的结尾,面对石勒“以黄河为界”的讲和建议,祖逖严词拒绝:“他凭什么跟我们以黄河为界?! 这些无理的要求,本帅概不接受!”并表示“本帅决心渡河北上,扫荡五胡。不能光复所有的失地,绝不终止!”^③这番激昂的陈词,与其说是祖逖表明收复失地的决心,不如说是国民党对于台湾军民的政治喊话。

大陆迁台剧作家的历史剧创作,具有突出的现实对照意义,是“反共抗俄”主题的进一步发展,尤其是古代历史题材的剧作,用“窃国者”“暴政者”“动乱的制造者”来影射共产党及其政权,以其失地和政权的收复来寄寓“反攻复国”的愿望。但其主题不再是明确的“反共”,而是坚定“反攻大陆,收复失土”的决心和信念。较之早期的“反共抗俄”剧,历史剧的政治宣传意图更趋委婉,对于戏剧艺术性的追求逐渐提高和丰富。

社会家庭题材的“励志”剧主要盛行于六七十年代,其兴起的根本原因是台湾社会的转型。60年代台湾的经济开始起飞,社会生态和社会心理发生了很大的变化,安居乐业的想法取代了迁台初期“反攻复国”的强烈愿望,戏剧描写的题材内容也转向现实

① 《碧血黄花》是唐绍华迁台前(1940年)发表的剧作,迁台后因为主题适应此期戏剧创作的潮流,得以再次出版并演出。

② 王宇清著《邹容》,李曼瑰、刘硕夫编《中华戏剧集》(第二辑),中国戏剧艺术中心,1971年12月,第270页。

③ 王宇清著《誓》,改造出版社1958年版,第92页。

的社会家庭,表现生活中的坚持和进取,称为“坚守生活”的社会家庭剧,其主题大致有以下四个方面:

1. 伦理亲情与子女教育。这是社会家庭剧中最为常见的主题,以家庭生活为主要对象,描写父母对子女的爱和教育以及子女的成长。如高前的《传统》、刘垠的《鼎食之家》、王平陵《幸福的泉源》、丁衣的《父母心》、吴若的《点铁成金》、姜龙昭的《多少思念多少泪》等,都表现子女的教育问题,原本不听话的子女在教育下改邪归正,走上正途。

2. 恋爱婚姻与夫妻关系。此类主题也较为常见,仍将关注的焦点聚集到家庭生活上,青年的恋爱婚姻主题常常与上述表现子女教育的主题并列出现。子女改邪归正后,青年男女满意的婚事也尘埃落定。此外,对于婚姻中夫妻关系和相处之道的讨论也有所涉及,如刘硕夫的《萤》表现妻子如何感化婚外情的丈夫重新回到家庭。

3. 社会问题与道德教化。此类主题关注的焦点主要是社会中出现的问题,加以讽刺或者劝导解决。赵之诚的《花好月圆》讽刺了婚礼铺张浪费以及虚荣贪财的社会陋习;李曼瑰《淡水河畔》和刘垠的《鼎食之家》都论及青少年组织帮派的问题;刘硕夫的《梦与希望》涉及了股票市场的风险;李曼瑰的《尽瘁留芳》中涉及竞选中的拉帮结派以及造假行为。在暴露社会问题的同时,也有不少剧作树立了社会中的道德榜样和楷模。陈文泉的《寸草春晖》表现对于孤儿的爱与牺牲;张永祥的《为善最乐》描写警员对于“坏人”的感化和改造。

4. 政治宣导与“反共”意识。“反共”意识在社会家庭剧中已经不再是唯一的主题,但是难以磨灭其在剧中的痕迹。其表现方式主要有三种。第一种是将“反共”的意识作为戏剧背景或线索之一,主要体现是在剧情中穿插家族史中受中共“迫害”的过去以及仇恨的情绪。在陈文泉的《音容劫》和朱白水的《明日天涯》中,共产党“引起”的战乱是造成家庭无法团聚,相爱无法相守的原因。第二种是直接在社会家庭题材中插入针对某些时事问题发表的议论以及对于“反攻大陆”的展望。例如《传统》中通过逃出大陆的人之口介绍大陆同胞“表面拥共,内心仇共,待机反共,仰望台湾早日反攻”的愿望。^①第三种是“反共”意识本身思路发生改变,由对冲突的直接呈现转变为间接的讽刺和挖苦。王绍清的《墙与桥》主要写钟伯樵在大陆成长的小儿子钟梦华来港探亲的过程,通过对比来讽刺共产党的政策、理论和观念。

此外,对国民党在台湾的政策和政绩进行歌颂的语言也常常在社会家庭剧中出现,例如《朝阳》中赖添丁总结自己的营造公司生意不错的原因时就提到“三七五减租”政策的实施对农村生活的改善。^②

① 高前著《传统》,李曼瑰、刘硕夫编《中华戏剧集》(第五辑),中国戏剧艺术中心,1971年12月,第766页。

② 李冷、高岱著《朝阳》,李曼瑰、刘硕夫编《中华戏剧集》(第九辑),中国戏剧艺术中心,1971年12月,第417页。

“坚守生活”的社会家庭剧的创作表现出剧作家逐渐走进台湾社会生活的趋势。大陆迁台剧作家创作社会家庭剧的初期,其描写对象存在很大的局限性。社会家庭剧中出现的主人公多为建筑师、资本家、教授,过着有花园别墅、汽车洋房,有佣人、保姆的优越生活,这与普通民众的生活存在很大的差别,剧中的矛盾和冲突与普通民众有很大的距离感。纪蔚然认为其“虽以台湾为背景,其实与台湾其他与风土民情无大关联”^①。从主观意愿上来说,这些剧作家和其他大陆迁台的人士一样“怀有短期居留的统治者心态”,“并不想与这土地的民众同化或交流”^②。这种观点虽然正确,但这是时至今日从台湾本土观念出发的评论。客观地看,这种写法正是这些作品的价值所在。它是迁台人的心路历程,是一种历史的珍贵记录,也是那个时期的社会思潮的主流。

随着迁台时间渐长,迁台军民逐步开始与台湾的土地和人民建立了交流和联系。丛静文的《翠谷情长》中出现台籍店员美珠并与修路工人张海天互生情愫,最终喜结良缘。李冷、高岱合著的《朝阳》中台籍房东赖添丁是作为主角出现在剧作中的,并且进一步涉及台籍人与外省人的通婚。高前的《高山上》中山地姑娘林阿鸟是剧作的女主人公,还描写了阿土、林大山、阿婆等朴实可爱的山地人的形象。随着交流的深入和生活的交融,剧作中人物形象逐渐失去了外省人与台籍人的差别,尤其在张永祥的《矿山之恋》《门当户对》《泥水夫妻》《为善最乐》等剧作中,关注的视角转移到矿工、饭馆掌柜、三轮车夫、警员等社会普通小人物的生活。大陆迁台剧作家的戏剧创作真正融入了台湾的土地,创作的题材和体现的主题也逐渐丰富起来。

台湾戏剧创作走向历史与现实的题材是对“反共抗俄”意识的弱化和有意回避,在这些创作中,戏剧艺术本身对完整性的要求超越了意识形态宣传的目的性,而历史剧之喻与社会家庭题材剧中的“反共”成分更像是为剧本披上了应对审查的合法性外衣。

三 思索与追寻:戏剧走向人性

20世纪60年代台湾的经济开始起飞,社会生态和社会心理发生了很大的变化,安居乐业的想法取代了初期强烈的“反攻”愿望,对待社会和人生开始有了新的思考和态度,形成了新的社会思潮。台湾戏剧从“反共”走向“励志”是政治经济发展和社会思潮转向的结果,而至此戏剧往何处去却未有明确的发展逻辑。所幸六七十年代大陆迁台剧作家中的佼佼者李曼瑰和姚一苇开启了更高层次的戏剧探索,从表现人性到探索人性,他们对于人性的思索与追寻为80年代及之后戏剧的进一步发展指明了方向。

李曼瑰从其修道士般的精神追求出发,最先开始在她的历史剧创作中加入人性的

① 纪蔚然著《台湾反共戏剧文本研究》,《戏剧研究》2011年1月(第7期),第154页。

② 叶石涛著《台湾文学史纲》,文学界杂志社1991年,第84页。

表达。她的《汉宫春秋》由旧作《王莽篡汉》和《光武中兴》改编而成,有意减弱了其中的政治色彩,着重刻画人性,在宫廷斗争中着重描写因王莽的矛盾性格所造成的人生和家庭悲剧。《楚汉风云》是以项羽、刘邦逐鹿天下的历史故事为题材的剧作,不同于普通历史剧中对于兴衰成败、征战计谋的描写,《楚汉风云》在历史史实的基础上做了人性化的现代思考。剧中张良是一位追求世界大同的理想家,立志于辅助贤者拯救万民于苦海,他最初选择英雄气概的项羽作为辅佐的对象。在追求理想的过程中他并不能完全摒除私心,尤其嫉妒虞姬对项羽的深情,终于弃项归刘。当他意识到项羽、刘邦对于天下的争夺都是出于自私的人性时,伤心失望,发出质疑:“人呀!人心呀!失信背盟,是人性的本能么?”^①当战争的局势无法挽回,他对于大同梦想的追求以失败告终。李曼瑰的天鹅之歌《瑶池仙梦》同样是历史题材,已经不再涉及国恨家仇、开土封疆等问题,而把关注的重点放在探讨人生长生不老的意义、家庭教育中父教的重要性以及女人在家庭生活和社会生活中的影响力等问题。剧中的李夫人是一个明确自己立场的艺术家,她深知自己的职责是竭尽心力来表演最高最美的歌舞艺术,以色艺愉悦天子,对于权力地位并无企图。为了向汉武帝呈现她在梦境中的舞蹈,她不顾自身病弱,最终力竭而辞世。而汉武帝为寻李夫人梦游瑶池,遇西王母,得其训诫和指引,乃知长生之意乃为人种之绵延,父传子,子传孙,代代相传,传之万代,而非一人之长生不死,并知晓教育太子、抚忧黎庶的重要性。李曼瑰在历史剧创作中摒弃了政治意识的表达,表现出她“人性高于政治”的认识倾向。

李曼瑰对于人性的探索往往停留于人性特点发掘和道德秩序的建立层面,而姚一苇的创作则更进一步,他的戏剧创作,不论题材取自历史还是现代,他所真正关心的是“人”的问题,立足于20世纪60年代以来的台湾人所面对的生存状态,思索关于生命的意义、生死、爱情、婚姻、女性等等问题。

姚一苇的戏剧创作,以1979年为界,属于台湾前期戏剧的有八部:《来自凤凰镇的人》(1963年)、《孙飞虎抢亲》(1967年)、《碾玉观音》(1967年)、《红鼻子》(1969年)、《申生》(1971年)、《一口箱子》(1973年)、《傅青主》(1978年)、《我们一同走走看》(1979年)。其中《孙飞虎抢亲》《碾玉观音》《申生》《傅青主》是中国古典题材的故事新编,另外四部则是以现代生活为背景。姚一苇的戏剧创作在台湾前期戏剧一片“反共”和“励志”的氛围中,显得鹤立鸡群,清新超然。他发表的第一部剧作《来自凤凰镇的人》就开始了对于人的命运、人生的关注以及对于希望的找寻,继之发表的《孙飞虎抢亲》表现的是现代人对自我身份的迷思和追寻;《碾玉观音》探讨现实生活与艺术和理想的关系问题;《红鼻子》寻求人生的价值和快乐的真谛;《申生》探讨的是人在险恶的

① 李曼瑰著《楚汉风云》,李曼瑰、刘硕夫编《中华戏剧集》(第三辑),中国戏剧艺术中心,1971年12月,第257页。

困境中该如何自处;《一口箱子》体现现代人的怀旧意识以及对于利益盲目追求过程中的自私与贪婪;《傅青主》探讨人在生死面前的抉择以及坚持原则的问题;《我们一同走走看看》说明人生道路上人与人之间的关系。在这些剧作中,对“人”的关注是一以贯之的主题。

姚一苇对“人”的关注不是与生俱来,也不是一蹴而就的,是他远接传统、浸淫西方、思虑当下的结果。

首先,姚一苇受到中国传统文学和戏剧广泛而深刻的影响。这其中既包括古典戏曲和文学现实主义精神的影响,也包括中国现代话剧批判现实主义传统的影响。对现实的关注和批判给了姚一苇戏剧创作更多的思想内涵,也是其对于“人”的探索的根本立足点。《一口箱子》中一口旧式的、斑驳的皮箱因为误解成了高价值和危险的物品,也是西方和现代的象征,人们在追逐过程中的不择手段、相互争斗正是现代社会的真实写照,其批判色彩不言而喻。《碾玉观音》中的秀秀从为爱私奔、乐善好施的少女变为冷酷无情的贵妇,更多的是对于改变她的封建社会现实的真实写照和批判。《傅青主》的第二部第三场中,傅青主暂住寺院,老和尚前倨后恭的态度转变以及拒绝让没有官衔的戴廷枋见傅青主的情节尽显其处事“原则”,对于世态的炎凉和世人的嘴脸进行了讽刺。

其次,姚一苇深入研究西方现代主义文艺思潮,尤其是西方 20 世纪五六十年代盛行的存在主义哲学和荒诞派戏剧。存在主义哲学认为世界是荒谬的、人生是痛苦的,受其影响产生的荒诞派戏剧关注人的存在和生存状态,探寻人存在的价值和体验。《孙飞虎抢亲》中有数处互换衣服的情节,人的身份、存在和意义因衣服的改变而改变,孙飞虎、张君锐、崔双纹、阿红,各自拥有了双重身份,双重存在。在第三幕第一场终结前,孙飞虎无法辨别谁是崔双纹谁是阿红,不禁崩溃:“你们是谁……你们……我……是谁。”^①身份的错乱和追索,是现代人深切的迷思,也是存在主义哲学的理论内涵。《一口箱子》第一幕中两个主人公老大和阿三的对话漫无头绪,举止突兀滑稽,显示了对于时间、自尊以及存在理由的质疑,体现了现代社会中的小人物对于生活的无力和荒谬感。这同样也是存在主义哲学和荒诞派戏剧所关心的命题。受存在主义哲学的影响,姚一苇的剧作体现出对于人的“困境”的强烈关注。

最后,姚一苇对于现实社会和人生有着深刻的体验,其剧作是对于现实、历史和人生有感而发的产物。国民党迁台后,台湾进入戒严时期以配合“动员戡乱”体制,至 1987 年蒋经国宣布解严,台湾始终笼罩在白色恐怖的阴霾之中。姚一苇对于当时的政治环境有着刻骨的感受,他的好友陈映真被捕入狱,陈耀祈也被抓,而他自己也莫名坐了半年的冤狱。他曾经自述《红鼻子》是在“谁也不知道这些人被抓了会不会被放出

① 姚一苇著《孙飞虎抢亲》,《现代文学》1965 年 11 月(第 26 期)。

来,心情非常苦闷绝望”的情绪下创作的,陈玲玲总结为“对当时政治环境一种痛苦的反射”^①。在他剧作中反复出现的“没有明天”的无助感也是对于当时社会环境的真实感受。对于历史,姚一苇也有他自己的关注所在:“我欢喜读历史,但我不是研究它的治乱兴亡……我的兴趣是‘人’,我永远在思索人的处境问题。我发现世界上最可怕的地方,不在战场,也不在牢狱,而是在宫廷。”^②因此在《申生》中,他讨论在这个最可怕的地方,人们将如何生存。对于现实人生的深切感悟他也通过戏剧的形式表现出来,在《我们一同走走看》的后记中,他解释了创作的缘由:“我觉得人与人之间,必须要互相尊重,互相了解,互相扶持,在人生的道路上,我们一同走走看。”^③

为了表现其探寻人性的主题,姚一苇在戏剧创作中吸收和交融了中国传统戏曲、曲艺、音乐、舞蹈中的各种元素并结合荒诞派、表现主义、象征主义、超现实主义等西方现代派戏剧艺术技巧和表现手法,颠覆性取用了中国传统题材。古今中外的各种艺术技巧为他对于人性的探索和讨论提供了更为深入的视角和媒介,使得他的探索和实践在台湾剧坛具有开创意义和广泛的借鉴价值。

整体来看,台湾前期戏剧创作思潮的发展过程是这一代大陆迁台剧作家为代表的“外省人”迁居台湾的完整的心路历程。台湾社会的转型才是戏剧生态转型的根本原因。迁台初期剧作中“反攻复国”的意识形态既是带着仇恨和不舍迁台的剧作家的主观愿望,也符合败退台湾的国民党的宣传要求。至六七十年代,国民党在台湾推行了有效的社会经济改革,台湾社会生活趋于稳定,“外省人”逐步融入台湾社会,落地生根、安居乐业。“打回大陆去”已不再是第一要务,新的意识形态逐渐抬头,当局的文艺管制也出现新的思路。大陆迁台剧作家的剧作中以“励志与坚守”为主题的历史和社会剧成为主流,并呈现出与台湾本土逐渐“亲近”的姿态,“反共意识”明显委婉化和弱化。而在官方意识形态松动的缝隙中,大陆迁台剧作家中的杰出者摒弃戏剧在政治宣传和社会教育中的工具化作用,从戏剧艺术发展的角度观照社会、思虑人生,开始对人性的探索。

台湾前期戏剧创作思潮的发展过程同时也是大陆迁台剧作家对中国现代话剧传统继承和发展的过程。在戏剧创作中注入强烈的“反共”意识,将戏剧作为“反攻复国”的工具的思路,一定程度上受到抗战初期戏剧在“救亡图存、民族解放”宣传中突出作用的影响,也是汲取了国共斗争过程中,共产党文艺宣传成功经验和国民党文艺统治失败教训的结果。迫切的政治功利性使得迁台初期的“反共”剧与抗战初期的“抗日动

① 陈玲玲著《面具下的迷失》,《艺术评论》1995年第6期。

② 姚一苇著《〈申生〉小识》,《戏剧与人生——姚一苇评论集》,书林出版有限公司1995年版,第42页。

③ 姚一苇著《我们一同走走看》(后记),《我们一同走走看——姚一苇戏剧五种》,书林出版有限公司1987年版,第63页。

员”剧一样缺乏对现实冷静和深刻的思考,具有公式化和概念化的硬伤。“励志与坚守”的历史剧和社会家庭剧的创作,暗合抗战中后期历史剧创作中所体现出的现实观照作用和表现精神的坚守以及坚守中的社会现实情状的创作思路。但这些剧作在对现实思考和认识的深度和广度上都难复当年的成就。对于人生的关注、对人性的追寻是对“五四”之后戏剧的人文主义传统的复归,幸运的是姚一苇具有贯穿中外古今的戏剧修养,在戏剧手法和内涵上都实现了突破,其戏剧作品远接“五四”传统,又从台湾当下的现实出发,对于人性的探索在台湾剧坛乃至整个中国当代剧坛都有深远的影响。李曼瑰和姚一苇的作品是台湾前期戏剧创作对政治题材的最终超越,为台湾戏剧从前期向后期的转换铺平了道路。台湾前期的戏剧在思想和艺术上都是丰厚的,尤其有历史的价值。只记得有过“反共抗俄”剧,对前期戏剧的丰富内容缺乏体察、淡化和作简单化的理解,是戏剧史研究的失误。

台湾前期戏剧是一段在特别的社会政治、经济、历史条件下发展成长的戏剧史,是台湾戏剧发展最艰难的奠基和蜕变的历史步伐。台湾前期戏剧本身是一个内涵丰富的概念,既有动态的发展过程,又有不同的组成因素构成。本文在对大量剧本和史料的整理和挖掘的基础上,初步还原了台湾前期戏剧的面貌。然而,深入理解台湾前期戏剧的发展规律,并在此基础上探讨前期戏剧对1979年后戏剧的具体影响,还需要进一步的研究。

自由魂 仁义心

——论姚一葦的戏剧创作

闽南师范大学闽南文化研究院 刘 丽

摘 要:台湾剧作家姚一葦在政治专制、商业控制和后现代反文学/反戏剧的众声喧哗中,坚持个体创作的独立性,以理性启蒙精神烛照人生,开创了台湾现代戏剧界的“人学”传统,张扬人的主体意识,并糅入深刻的怀疑精神和文化批判意识,表达一种自觉追求自由的现代人文精神。

关键词:姚一葦 戏剧 理性启蒙 自由精神

姚一葦的戏剧创作,除《风雨如晦》创作于厦门大学之外,他一生公开发表的十四部作品,均创作于台湾。其戏剧创作,与台湾社会政治、经济体制的变化以及多元文化的碰撞、融合紧密联系。根据其创作时间的先后、戏剧探索的意旨以及创作成就的高低,划分为以下三个阶段:其一,“剧作六种”时期(1963—1973),抒写自由的人性以对抗专制、压抑的政治环境;其二,《傅青主》与“剧作五种”时期(1978—1987),延续其上一阶段刻画人性的主题,对抗经济腾飞之后物欲膨胀对人的禁锢,揭示人性在爱、生、死的困境面前表现出来的善恶、美丑,同时思考一个人、一个民族在面对社会环境剧变、动荡的时候如何自处;其三,“剧作二种”时期(1991—1993),以批判、怀疑的精神面对后现代社会的人心浮荡,秉持着一颗“戏剧是人学”的赤子之心,以堂·吉珂德与风车作战的韧性,关注着台湾剧坛的发展。从政治专制、物欲膨胀以及反传统、反文学的坎坷路上走来的姚一葦,始终坚持着“人的戏剧”(即“以自由为魂,存仁义之心”)这一核心理念,反思人的存在的困境,批判人性的扭曲与异化,关注个人、民族、国家的发展,期冀个人、民族、人类的自由和进步,在追求自由精神的艰难进程中进行启蒙,从而实现精神上的自由。

一 觉醒与反叛

与1950年代相比,“白色恐怖”在1960年代的台湾已近尾声,“反共抗俄”宣传中借政治之名施权力之实的虚假、蒙蔽行为,渐渐受到质疑,两次身陷囹圄的姚一葦,对于现实社会的人性、人情之认识更清醒。早在1950年代,他拒绝给《笔汇》供稿时,便

说：“台湾目前有什么文学？不写，不写，写起来也没有意思。”^①可见，他明白当文化领域沦为政治权力操纵的傀儡时，占据台湾主流剧坛的遵命戏剧、逃避戏剧，只是图解政治的传声筒，有血有肉的人变成了抽象化的符号，这样的艺术苍白、空洞，缺乏生命力。^②但《笔汇》提倡的“现代化”创作主旨使他改变了看法并开始着手写作，直到《现代文学》杂志输入西方现代主义文化思潮，给文化荒原的台湾带来一阵新风，姚一苇利用工作余暇，创作了《来自凤凰镇的人》（1963）、《孙飞虎抢亲》（1965）、《碾玉观音》（1967）、《红鼻子》（1969）、《申生》（1971）、《一口箱子》（1973）六个剧本，结集为《姚一苇剧作六种》出版。这六个剧本，是他创作生命力的蕴蓄与爆发，也是其一生创作的黄金时段。“剧作六种”除《来自凤凰镇的人》偏重于写实之外，其他五个剧本，无一例外地成为台湾现代剧场闪亮的彗星，标志着姚一苇戏剧创作的最高成就。他不但在形式上突破了写实剧的窠臼，引导台湾剧场走向现代主义戏剧的新路，而且，最重要的在于他突破了意识形态的禁锢，突破概念化与公式化的刻板模式，求新求变，在一种极其亢奋的政治宣传情境中自觉沉静下来，回归到对戏剧本质即“戏剧何为”的阐释，正是这样一种问题意识，这样一种反叛思维，以洞鉴古今的批判精神和忧患意识，把读者/观众导向了思考“人生何为”的境地。正如伽达默尔所言，提出问题远比回答问题要困难得多，因此，姚一苇的开拓和探索，是“反共抗俄”剧潮里的清流，更是精神荒原里的人学转向，他开创了台湾剧场的一个新的时代——“人的戏剧”时代。

首先，姚剧以人为本位，关注世俗人生，对抗压抑的政治环境。这一创作思路最初是与“反共抗俄”剧相比较而言的，渐渐发展为其自觉、独立的创作风格。对于“人”，姚一苇有独到的见解。在他的作品中，他着力表达的是人在特定的时代、环境之下，如何看待生命的价值和意义，而这一主题正是“反共抗俄”以来的台湾主流社会长期阙失的。姚一苇把人从“集体一份子”与“抽象化符号”还原到具体的“个人”，以悲悯的情怀看待人、人类，同情并试着理解他们的遭遇、困境、命运。如《来自凤凰镇的人》中，对于交际花、杀人犯、女佣、小职员、卖花女、纨绔子弟、资本家等人的描写，以及《红鼻子》里，对待者、资本家、旅馆经理、舞娘、特技演员、歌手、喇叭手的刻画，《一口箱子》里流浪汉阿三被老板解雇、被食客们疯狂追逐至死的弱势，他们的辛酸与快乐，悲伤与欢欣，贴近现实人生，反映和折射出那个时代的台湾社会的风云变化，可以感受到扑面而来的人的气息。《孙飞虎抢亲》与《碾玉观音》两剧虽然取材于古代，表达的意涵却早已

① 尉天骢著《和姚一苇先生在一起的那段日子》，《暗夜中的掌灯者：姚一苇先生的人生与戏剧》，书林出版有限公司1998年版，第14页。

② 据陈丽芬所言：“生活在一片文字谎言的虚幻里是五〇、六〇年代的台湾人共同的经验，五〇、六〇年代的台湾人在被净化过滤的语言环境里寻找真实，而那种无所不在的监视政战系统与诡秘压抑气氛，本身便是一部活生生的充满荒谬主义意味的科幻小说。”（陈丽芬著《当中心变成边缘——〈背海的人〉与现代文学的宿命困境》，《现代文学与文化想像：从台湾到香港》，书林出版有限公司2000年版，第58页）

穿透历史的局限,展现出现代人面对物质/精神、现实/理想之间的种种冲突而呈现出来的迷茫、惶惑,以及艰难的抉择与痛苦的反思。姚一苇把人从政治意识形态里解放出来,把抽象化的人落实到一个个具体的人,关注他们的生存和发展,把悬浮于“反共抗俄”这一空洞、苍白的真空中的人拉回现实,给予他们血和肉,赋予他们鲜活的生命。在这些作品里,姚一苇不断借人物之口,叩问“人活着究竟是为了什么?”追问生命的价值和尊严之所在,反思在充满泥淖、肮脏不堪却又无法摆脱的苦闷环境中,人应该怎样活着?怎样面对生命中的困惑与痛苦?生命的意义在哪里?他试图揭去政治、权力遮蔽在人、人性之上的面纱,刻画人性与人情,把人的思想和情感还给人,尊重人的个性和尊严,使他们拥有独立的自我意识,而刻画人物性格,探究人物内心的隐秘世界,无非是展示丰富复杂的人性,最终实现人的自由。

其次,呼唤人性的自由。反感于“反共抗俄”剧中敌我分明、善恶对立的空洞、刻板化书写,姚一苇没有将人性看作混沌的一块,而是着力于表现人性的丰富和复杂,重点突出处境/境遇对人性的改变,从而多角度、多侧面地体现人性的自由,揭示人性中的善恶、美丑,并探索处境对他们的制约与影响,使其戏剧人物更真实地立足于现实的土壤。如《碾玉观音》里,少女时代和少妇时代的韩秀秀,天真、善良,不但不嫌贫爱富,而且倾其所有周济穷人;中年时代的她,则苛责于佃农租金缴纳的问题,为了念儿的前途拒认找上门来的崔宁。秀秀是复杂的,她的世故、精明验证着艰难的生活促使她从单纯走向复杂,但这种世故和精明并不有损于她的勇敢和高贵,秀秀的形象由此而圆润、饱满、富有生命力。在秀秀的入世与崔宁的出世之间,两者并不矛盾,均有其存在的合理性与现实性。即便是反面角色如骊姬(《申生》)之流,姚一苇也并没有将其简单化、片面化,而是将其放到一定的社会环境(尔虞我诈的宫廷)里去分析。骊姬有人性恶的一面,但在宫廷里为了生存,她用尽心机“必须”活下去的勇气也有其合理存在的基础,因为在这样险恶的处境里“不是你死就是我亡”。人性的善恶、美丑并不是截然对立的,而是矛盾统一的,只不过此时善更多一些,彼时恶更多一些。因此,人性是自由的,贴上善恶对立的标签的人性是虚假的,不自由的,因此也难以立足。姚一苇的戏剧创作,不但主要戏剧角色常常正邪两赋,善恶并举,而且就连一些不起眼的反面小角色,如优施、女官等人物也并非大奸大恶之人,对自由、对美好未来的向往,使他们身上的人情味浓郁起来,而人性也得到了更充分的展现。

其三,理性的怀疑与深刻的批判。在政治高压之下,人的精神逐渐变得萎缩,失去了怀疑与批判的勇气。姚一苇秉承了“五四”以来的怀疑精神与批判精神,在戏剧创作中融入深刻的文化批判意识,批判金钱、物欲对人的精神的腐蚀,如秦功勉、彭孝柏等人物或众叛亲离,或迷失自我;批判政治、权力对人的精神奴役的恶果,如骊姬,为了“迷人”的权力,利用优施和女官构陷世子申生,一旦目标达到,优施和女官失去利用价值,她便设计斩草除根以绝后患,并欺压少姬母子,欺骗晋侯,沦为权力的傀儡;批判传

统对人的异化以及奴性心理、看客意识等国民劣根性,如阿三,在成长的过程中肉身与灵魂被传统禁锢,失去自我的独立性,他死死守护的箱子,不过是老旧的衣服、玩具、书和奖状,这些象征着沉重的历史包袱的“物”,却令他无辜失去生命,而疯狂追逐阿三的食客们则是制造这出悲剧的帮凶和看客。姚一苇把理性、怀疑、批判精神重新还给戏剧界、文艺界,揭穿瞒和骗的艺术,去除“非人”和“非真”的虚假光环,谋求美与真的统一,从而建构健康、真正的“人的戏剧”。

在“剧作六种”的创作过程中,台湾威权阴影以及世界政治局势的剧变,对姚一苇多有影响,尤其是《红鼻子》一剧的创作,戏里戏外受到的影响较大。这一时期,姚一苇专以戏剧创作为“武器”,反抗专制、压抑的政治环境,把戏剧从“政治化”即戏剧被利用、被异化的境地中解放出来,因为不解除政治的重负,戏剧本体的回归将遥遥无期。在“五四”精神以及鲁迅、左翼思想遭受封禁的年代里,他对陈映真说:“即使把作品当成武器,创作也是最有力、影响最长久的武器。”^①他的创作以“文学性”对抗“政治性”,以启蒙精神、现代意识对抗专制主义,以普遍人性对抗意识形态,在戏剧创作中刻画了普遍的人类处境,以此凸显戏剧/文学艺术是超越专制政治的自主领域。因此,在台湾现代戏剧史上,“剧作六种”不但是台湾戏剧从封闭走向开放的第一步,而且完成了从一元(单一的意识形态)到多元(丰富、复杂的人性)、从反现代性到追求现代性、从反启蒙到理性启蒙、从反人性主题到人性主题的转变。同时,为更好地丰富其人性主题,姚一苇大胆地进行戏剧语言、形式上的革新/实验,将采茶戏、莲花落、道情、数来宝、快板(书)、木偶戏、皮影戏、杂耍、面具等中国传统戏曲/曲艺元素,与雕塑、梦境等西方现代戏剧元素糅入自己的戏剧创作,抛弃写实剧带给剧作家的束缚和限制,从舞台时空的局限中跳脱出来,转而采取现代主义戏剧的写意、自由、开放的形式,表达自己对人生的种种思考。

二 实验^②与多元

这一时期,姚一苇以撰写艺术评论、发起戏剧运动为主。1979年,姚一苇担任台湾“中国话剧欣赏演出委员会”主任委员,积极筹划“实验剧展”,在赵琦彬等人的协助

① 陈映真著《汹涌的孤独》,《暗夜中的掌灯者:姚一苇先生的人生与戏剧》,书林出版有限公司1998年版,第49页。

② 关于戏剧实验,无论从题材选择还是形式革新上来看,姚一苇的实验从其创作的第一阶段即已开始,这里的“实验”一词,是在其筹划、开展的“实验剧展”的意义上使用的。

下,从1980年至1984年一共举办五届,推出的剧目有《荷珠新配》《傻女婿》等三十六部戏^①。关于筹划“实验剧展”的动机,来自于两个方面:其一,1977年,时任中国文化学院(今台湾中国文化大学)艺术研究所戏剧组主任的姚一苇,在俞大纲的帮助下,与留美归来的黄美序、司徒芝萍和汪其楣以及戏剧组内的六名学生,演出了《一口箱子》。对于这次演出,姚一苇在《一口箱子》的演出特刊上说:“我们这次的演出属于实验性质,但是所谓实验,绝不是一时的兴之所至,而是在一定的学术基础上,经过慎密的策划、思索,集中许多专业人员的智能和能力,和融汇许多不同的意见,而后建立蓝图,再按照蓝图逐步施工……一个国家或社会的戏剧的成长,一定要经过许多人自各种不同的角度与方式从事实验。……实验并不表示成功,但实验的勇气与精神却是成功的基础。”^②其二,中国文化学院艺术研究所戏剧组同学在汪其楣的指导下,分两个阶段演出了《鱼》《春姨》《狮子》等八个独幕剧,虽然这次的实习演出仓促草率,不够成熟,姚一苇却怀着无比欣喜的心情,给予坚定的支持,并撰写了《一个实验剧场的诞生》来鼓舞士气,认为“这是一次真正的‘实验演出’”,演员的作用之重要无可比拟。这次实习演出,对于后来的“实验剧展”起了推动性的作用。另外,担任台湾“中国话剧欣赏演出委员会”主任委员这一行政职务,为姚一苇号召、培植戏剧人才提供了现实基础。对于“实验剧展”,姚一苇倾全力进行筹划的工作,在每届演出的说明书上都写一篇引言^③,从《开出灿烂的戏剧之花——写在第一届实验剧展之前》《大家来实验》到《年轻,无限的可能!》《扮家家酒又何妨?》,他以一个剧场前辈的身份,热情鼓励年轻人敢于创新,敢于实验,挑战成规,敢于打破舞台上的一切限制,坚定地走出一条属于自己的路。当然,最重要的,是他给年轻人指引方向,他认为台湾的剧场艺术应该从两个方面来改革,一个是剧本,一个是演出。

对于剧本创新,姚一苇首当其冲。这一阶段他创作了《傅青主》(1978)、《我们一同走走看》(1979)、《左伯桃》(1980)、《访客》(1984)、《大树神传奇》(1985)、《马嵬驿》(1987)^④。这六部剧作,延续了“人的戏剧”的精神内涵,在关注现实人生、呼唤人性自由、突出文化批判意识上,与上一阶段如出一辙,但又有一些区别,思考更多的是爱、生

① 五届“实验剧展”演出剧目三十六个,其中三十四个为新创剧作。第二届时,中国文化大学戏剧系影剧组由侯启平、杨金榜两位分别执导,演出梅特林克的《群盲》和皮蓝德娄的《六个寻找剧作家的剧中人》,为经典名剧出现在“实验剧展”中的特例。转引自王友辉著《台湾“实验剧展”研究》,《戏剧》2001年第4期,第51页。1985年9月,为纪念李曼瑰逝世十周年,举办了“锣声定目剧场”,演出了八个剧目,可算作第六届,为“实验剧展”画下了句号;但却不是实验戏剧的终止,而是另一个新的戏剧时代——小剧场时代勃兴之肇始。

② 王友辉著《台湾“实验剧展”研究》,《戏剧》2001年第4期,第42页。

③ 第三届的引言因为妻子范筱兰病重而由他人代笔,其余四届的引言都是姚一苇亲自撰写。

④ 《傅青主》之外的五部剧作,结集为《我们一同走走看:姚一苇剧作五种》出版。

命、生死等问题^①。此外,冷战思维仍然存在,政治局势风云波谲,“反共抗俄”却渐成空梦,长久以来的压抑与紧张令人厌倦不堪,当局亦看出“反攻”无望,遂将一元政治模式变革为政治、经济二元模式,在短时间内实现了经济的腾飞,台湾一跃成为亚洲最发达、富裕的地区之一。姚一苇没有像一般民众那样沉浸在经济起飞后的光影里,而是继续反思人的存在、人的价值、生命的终极关怀之所在,关注中华民族、文化的复兴,反思物质富裕精神贫困的社会里“人该往何处走”“中国向何处去”等问题。

其一,重铸民族魂。大陆“文革”运动给传统文化带来的破坏性对姚一苇的触动很大,中国传统文化的复兴、重铸民族魂成为其反复思考的重要问题之一,他创造了“位卑未敢忘忧国”的左伯桃:“七国雌雄尚未分,争城杀将乱纷纷。白骨盈城无人问,赤地千里少人行。今有楚王行仁政,张贴榜文募贤臣。我有心去楚国把聘应,展一展抱负慰我生平。”^②即便是四十五岁人已中年,家有老母、幼子、贤妻,将要面对雨雪风霜之行役之苦,也挡不住左伯桃“济世才安民业志在四方”的鸿鹄之志(《左伯桃》)。尤其是傅青主(《傅青主》),立志反清复明,以戮力王室、尽心报国为正道,因此,刑讯、死亡威胁不能令他屈服,面对推官王秉承的威逼利诱,傅青主丝毫不畏惧,在公堂上大声斥骂王秉承小人得志的奴才嘴脸:“我连生死都看得没有什么两样。一个人活着要活得正正当当,那种捏造事实,卖友求荣,不顾廉耻的苟活,是比猪狗还不如,是生不如死。”^③傅青主在狱中绝食守节,只为了反抗清廷的残暴不仁,传播复明的革命火种。出狱后,宁愿住在乡下的陋室也不愿意效忠新主,甚至当清廷派来的新贵给事中李宗孔举荐他参加博学鸿词科,也被他教训一顿之后轰出家门;面对阳曲县令戴梦雄的上门敦促前行,他托病不成,举刀自残;当相国冯溥、尚书魏象枢登门宣读“圣旨”,准许其免试还乡时,傅青主宁愿栽倒在地,也不愿意违背良知向“圣旨”叩谢。傅青主坚守的信仰追求、价值尺度,是中国士大夫阶层对政治责任的主动承担,他们身上被赋予更多的社会、政治责任,体现着中国人的原则、气节,是撑起中华民族的真正灵魂。

其二,对于爱、生命、生死问题等终极价值的探究。《我们一同走走看》里,被养父卖做妓女的黄阿美逃出妓院,被打工仔李聪救下,两个小人物在苦难的人生道路上,彼

① 1982年,“国立”艺术学院(今“国立”台北艺术大学)初创,姚一苇全心投入艺术学院的建校工作,并担任成立后之首任戏剧学系主任兼教务长。他认为一切都处于摸索、变革、建设之中,经济、文化如此,戏剧更是如此。为了吸纳剧场一流人才来校执教,他给当时在伦敦大学任教的马森发去了邀请函,多次与他通信,直至马森辞去在伦敦大学的教职来到艺术学院为止。此外,收到他的邀请函的还有杨人凯、赖声川等人。他以自己的“理念和热诚,像一个火车头一样,把汪其楣、林怀民、马水龙、何怀硕、林惺岳、张继高这一群有才学的朋友,很平稳地,在这条路上,带着往前走”。(鲍幼玉著《永远的典范》,《暗夜中的掌灯者:姚一苇先生的人生与戏剧》,书林出版有限公司1998年版,第84页)因专注于“实验剧展”、“戏剧教育”等方面的努力,行政事务缠身,精力分散,姚一苇的创作力已然下降,无论是从数量还是在深度上看,都是如此。尤其是1983年1月,发妻范筱兰的去世,使他精神严重受创。

② 姚一苇著《左伯桃》,《我们一同走走看》,书林出版有限公司1987年版,第68页。

③ 姚一苇著《傅青主》,联经出版社1989年版,第21页。

此帮助,互相扶持,在险恶的社会环境里共患难,决意相濡以沫,一起面对人生,一同开拓未来,即便是小人物,他们的爱是温暖而向上的。面对生与死的人生困境如何抉择,在《左伯桃》里也有深刻的反思。在“活下去”还是“舍生成仁”之间,左伯桃选择了后者。剧作家把左伯桃面对死亡的艰难心境剖析出来,认为他的自我牺牲具有高贵的一面:“人在面临死亡时究竟不是容易的。”^①《我们一同走走看》中的苦难与温情在《访客》中一变为对生命的过去与未来的召唤。1983年1月,被姚一苇称为生命中的“黄金时代”的发妻去世,使他悲痛难抑,同时也使他重新认识了生命的意义,对死亡的体悟更深了一层。这也是创作《访客》的一个重要因素。《访客》倾注了作者对妻子的深情缅怀:一对老夫妇的生命几近停滞,但访客“死神”的到来使他们意识到生命来日无多,回忆起从前出生入死,共同奋斗、拼搏走过的饱含着苦痛与欢欣的岁月,使他们重新发现、找到了生命存在下去的理由。《马嵬驿》延续了这一主题,关注的仍是爱、生命、生与死等人类的终极关怀问题。安禄山兵变,李隆基、杨玉环在兵败逃亡的过程中,李隆基对自身年轻时代的廉明与后来的昏聩做了比较,开始体恤下属、随从,变得仁慈、英明;更重要的是,杨玉环这个人物形象刻画得光彩照人:在逃亡、姐弟被杀的过程中,她认识到从前的自己跟念奴一样,一直是个“奴隶”、“傀儡”,没有自己独立的意志,命运任由他人(皇帝及其代表的权力集团)摆布,人生的歌与哭、生与死甚至爱情都不是自己能决定、把握的,因此,她决定在死亡面前做一次自己的主人,从容走上刑场。

其三,批判物欲对人的精神污染,如《大树神传奇》中的流浪汉老张和老王,两个人以抛铜板的投机形式从垃圾场“淘金”,替人搬家的老王赢了,拿到一本《发财大全》,凭着这本《发财大全》“发迹”,自创“返老还童露”,打着“提神醒脑,延年益寿”的广告欺骗民众,甚至连精明的老张都被骗过了。因顾客过量饮用导致死亡,老王店面被封,产品被销毁,戴着贩卖有毒饮料、制造假药、刊登不实广告、欺骗大众的罪名入狱四年,假释后身无分文走投无路去垃圾场上吊自杀,遇到准备自杀的老张。当年,吹喇叭的老张抛铜板输了,却意外搜到五十两黄金,以此为本钱开了一家“兴业借贷公司”,放高利贷一夜暴富,经营过程中因欠债、洗钱、非法买卖、扰乱金融被判入狱五年,终致家破人亡。两人最终没有吸取教训,而是把正对着垃圾场的一棵大树,奉为“威灵显圣大树神神位”,决定再次欺骗大众,以谋取暴利。老张和老王的生活起落,归根结底来自物欲对心灵的挤压,人的精神和意志亦被物化。该剧以讽刺、戏谑、批判的笔法,刻画了他们成为跪倒在金钱面前的奴隶,丢掉了善良和真诚。谈到自己的创作意图,姚一苇说:“我感到近年以来,由于经济的发展,暴发户的出现,使此时此地成为冒险家的乐园,投机取巧,钻法律漏洞,各种智慧型罪犯,无所不用其极。面对此种败坏与堕落,我所能

① 姚一苇著《我们一同走走看·自序》,《我们一同走走看》,书林出版有限公司1987年版,第95—96页。

做的,只有用戏剧来表露我的愤慨。”^①

与上一阶段对抗政治威权相比,这一时期的剧作主要是对抗物欲,反对商业控制,坚守一个有良知的剧作家的尊严和独立性。姚一苇认为,当所谓的“艺术家”为了博取金钱、名誉进入商业市场,纯粹“迎合公众之需要”,作品仅仅停留在肤浅、庸俗、低级趣味的层面上,粗制滥造的结果只能是“使艺术凝固、贫乏、萎缩,是一种最懒惰与最堕落的表现”,“这类的作品与艺术何干!”^②更重要的是,“艺术家便失去了自我,失去了自己的个性与人格,失去了自己的真诚与信守;表现出最大的不严肃来”^③。“人”的阙失才是姚一苇批判的重心之所在。当台湾剧坛的艺术风格和审美特性在商品化的挤压之下日渐式微,对于戏剧的庸俗化、轻视戏剧的艺术本质、践踏戏剧的审美品位和媚俗行为,姚一苇深感焦虑,因此,他继续关注人的心灵,并在创作形式上大力开掘,进行新的探索、新的尝试;但不容忽视的是,在戏剧的精神内涵上,却再也无法达到“剧作六种”阶段所创下的思想高度。即便如此,他提倡的“实验剧展”的实验性与多元化,已对台湾剧坛产生了深远的影响。1986年,白先勇在观看奚淞的《蝴蝶梦》时撰文说:“台湾的舞台剧运动渐渐走向高潮。听说不久前赖声川的《暗恋桃花源》也得到热烈反应。前几年姚一苇教授等人的播种工作,现在已是含苞待放了。我们期望舞台剧万紫千红的时代,即将来临。”^④

三 承续与坚守

随着台湾经济的起飞,人性及人道主义在逐渐摆脱了政治专制的桎梏之后,陷入了物质利益的怪圈,人们疯狂逐利,追求物质享受而忽略了精神生活,人与人之间的情感交流逐渐产生障碍。在商业大潮的冲击下,一部分戏剧人主体精神的蜕变导致戏剧滑向媚俗和低俗,热衷物欲以及后现代思潮下对精神层面的消解,人又沦为欲望化的符号,人的本质再次被抽空,人们更多关注的是物质层面的人性,而忽略了人的某些精神特质,戏剧作品越来越缺乏现实感、独立性,以及内在的力量和思想的深度。有感于此,1991年,姚一苇创作了《X小姐》。《X小姐》以荒诞的情节,刻画了X小姐在警察局、精神病医院、收容所、街头试图寻找自己的身份,寻找自我的场景,但最终她也没有找到丢掉的自我。姚一苇借着X小姐寻找自我的主题,隐喻在后工业高度发达的社会里,工业文明挤压了人的意识,“人”彻底失去了主体的独立意志,看不清楚自己的真面目,无法给自己定位,不知道在这个世界上自己该做什么,能做什么,找不到人生的

① 姚一苇著《我们一同走走看看·自序》,书林出版有限公司1987年版,第2页。

② 姚一苇著《论想象》,《艺术的奥秘》,漓江出版社1987年版,第39页。

③ 姚一苇著《论严肃》,《艺术的奥秘》,漓江出版社1987年版,第63页。

④ 白先勇著《试妻》,《第六只手指:白先勇散文集(下)》,文汇出版社1999年版,第104页。

方向和目标,灵魂成为禁锢在肉体里的空壳,在都市里四处流浪,彻底丧失了自己的精神家园。《X小姐》以荒诞的外壳,承载了现代都市人生问题的沉重内涵。而渴望找到心灵的家园,寻找失去的自我,这也是姚一苇一贯表达的主题。陈玲玲认为《X小姐》既是“剧作者在这两场批判资本主义唯钱是问、只问实用功能的唯利习尚,同时对后现代主义的特征如‘无自我’‘无深度’‘不确定性’等”的质疑^①,也与姚一苇“1989年1月与1990年6月两度回大陆的经验有密切关系”^②。

至两幕剧《重新开始》,剧中人物安排极为简约,只有一对青年夫妇,他们在第一幕里的辩驳充满火药味儿,在第二幕里,则平静地讲述分手之后彼此的故事,彼此安慰着受伤的心灵。他们谈到流产、死亡、工作、婚外情,却没有一个真正意义上的“家”的存在。在这里,“家”完全被遮蔽了,人们的精神家园被物质充斥的世界挤压、变形,已经失去了“家”的温情,“家”的传统意义被消解:表面上是现实家庭的解体,在深层次上则预示着精神家园的失落。姚一苇在《〈重新开始〉后记》里写道:“假如真的回到‘人’的本位上来,我想应该不是记号创造了人,而是人创造了记号。所以人还是‘人’,只有他要把自己变成什么,才能成为什么;‘人’的意义不是外来的,而是来自他自身。……但是,人虽然有其顽强的一面,却容易掉进他自己所设定的陷阱里,头破血流。此时,如果他还想活下去的话,只有爬起来,重新开始。”^③可见,《重新开始》亦是他秉持的自由、理性、启蒙精神的一脉相承,对人类的未来抱持着一份希望,着力于构建健康、优美的人性。一个不容忽视的细节是,该剧创作于1993年,戏剧一开场,时间标示为“1993年夏天”,第二幕则发生在“12年后的夏天(2005年)”,这预示着作者对人类未来走向和谐、美好的期冀和向往。林克欢在《让我们重新开始——悼念台湾著名戏剧家姚一苇先生》一文中写道:“姚一苇先生晚年剧作风格大变,从繁杂走向单纯,从浓烈归于平淡,如《X小姐》《重新开始》,竟清空得如同流水落叶,疏林晚钟。然而在言之讷讷的外表下面,却深藏着一个久经世故风尘的睿智老人对艺术与人生的体悟、持守和战胜虚无、‘重新开始’的坚定信心。”^④王墨林认为:“七十余岁的老人将自己的生命在舞台上摊开来,他要的不是让我们感动,而是让我们对生命的谦卑感到震动。”^⑤

这两部剧作的出现,与台湾的政治、经济、文化变革不无关系。蓝绿阵营的对立,

① 陈玲玲著《被迫遗忘——从创作年代管窥〈X小姐〉》,胡耀恒、钟明德主编《2000 第三届华文戏剧节学术研讨会论文集——华文戏剧的根、枝、花、果》,信田印刷企业有限公司2002年版,第60页。

② 陈玲玲著《被迫遗忘——从创作年代管窥〈X小姐〉》,胡耀恒、钟明德主编《2000 第三届华文戏剧节学术研讨会论文集——华文戏剧的根、枝、花、果》,信田印刷企业有限公司2002年版,第61页。

③ 姚一苇著《〈重新开始〉后记》,《X小姐·重新开始》,麦田出版社1994年版,第154—155页。

④ 林克欢著《让我们重新开始——悼念台湾著名戏剧家姚一苇先生》,《文教资料》1997年第6期,第32页。

⑤ 王墨林著《从“心”开始》,《暗夜中的掌灯者:姚一苇先生的人生与戏剧》,书林出版有限公司1998年版,第375页。

高速发展的经济,引发信仰危机和生态危机,人的精神家园无处安放,后工业文明带来了反文学、反权威的后现代剧场,在台湾社会引发一场“后现代剧场”论战^①,这些错综复杂的因素成就了上述剧作。而“台湾特殊的历史和现实所造就的文化形态和社会心理,如中外多种文化因素的混合和历史悲运引起的割断、忘却历史的集体潜意识等,使以混杂、拼贴、无历史、去中心等为特征的‘后现代’更有了生活的土壤。因此在台湾,‘后现代’很快遍及人们物质生活和精神生活的各个层面,而在文学、戏剧、音乐、舞蹈、绘画、建筑等艺术领域,有着或多或少甚至十分突出的体现”^②。戏剧界自然不能幸免。后现代戏剧反剧本、反叙事、反语言,主要以演员的肢体语言、行为动作、舞台设计、灯光、音效等外部因素去表现,这样的表演往往因为其不成熟的实验性质而显得空洞,与姚一葦一直以来倡导的人性、人情相悖离,受到他的质疑也就在所难免。姚一葦坚定地认为,后现代进入了晚期资本主义,文化成了工业,被贴上商品的标签,在消弭了精致文化和大众文化的界线的同时,也失去了对人生的大关怀,崇尚“戏拟”与“拼凑”,“这种创作方式移植到文学上来,便是东抄一段、西抄一段,毫无关联地放在一起,这边模仿张三一段,那边模仿李四一段,于是就拼成一个作品”^③,这样的“作品”最终只是“碎片”而已。

工业化、商业化的诱惑,以及把经济、物质作为衡量社会进步的价值尺度的世俗理念,不自觉地形塑着人们的生活方式和思想,也从根本上改变着戏剧创作的意义。姚一葦是台湾从传统写实剧场走向现代主义剧场的第一人,台湾经济的发展带动大众文化的兴起,以高雅著称的戏剧在后现代剧场里变得面目全非,拼贴与缝合使之偏离人生主题,丧失人文精神,最终走向笑点、卖点、媚俗一途,成为没有营养的文化快餐,这与姚一葦提倡的“人文关怀”是背道而驰的。反语言、反文学、反历史、反剧本的现象让姚一葦痛感人文精神的失落,于是他在这场“后现代剧场”论战中,多次著文、发声,身为“现代主义迷”^④的他,按捺不住自己的使命感,准备带上“生锈的长矛”,骑上“瘦马”,再次做一个“为文学的未来而奋斗”的堂·吉珂德^⑤。姚一葦认为后现代主义戏

① 1994年末,《中外文学》杂志上开展了一场关于当代台湾剧坛走向的探讨。论战起源于台湾“国立”艺术学院戏剧系副教授钟明德的一篇文章《抗拒性后现代主义或对后现代主义的抗拒》。钟明德留学美国,熟悉纽约外百老汇戏剧、电影、舞蹈演出活动,回台后通过著文、课堂教学、演讲等方式宣传后现代主义戏剧理论,同时自导自演,人称“钟后现”,他在文中指出“后现代剧场”已占据台湾戏剧的主流地位。这一观点引发姚一葦、黄美序、马森的质疑。黄美序撰写《细读〈抗拒性后现代主义或对后现代主义的抗拒〉》,马森撰写《对〈后现代剧场〉的再思考与质疑》,姚一葦撰写《后现代剧场三问》(《中外文学》,1994)、《文学往何处去——从现代到后现代》(《联合文学》,1997)、《被后现代遗忘的——观〈英伦情人〉有感》(《联合报》,1997)等文予以回应。

② 朱双一著《近20年台湾文学流脉:“战后新世代”文学论》,厦门大学出版社1999年版,第310—311页。

③ 姚一葦著《文学往何处去——从现代到后现代》,《文教资料》1997年第6期,第17页。

④ 姚一葦著《文学往何处去——从现代到后现代》,《文教资料》1997年第6期,第14页。

⑤ 姚一葦著《我与〈现代文学〉》,《姚一葦文录》,洪范书店1985年版,第191页。

剧只是关注形式,浮于表象,忽略了戏剧的真正使命,忽略了以“人”为生命旨归的艺术灵魂。在他看来,后现代主义戏剧的失败,主要在于“人”的失魂,他的《X小姐》《重新开始》,是为后工业社会里再度迷失的“人”招魂的两部剧作。王友辉指出《重新开始》“是对剧场、文学的后现代混乱现象的一种逆向思考”^①。

姚一苇一生并无宗教信仰,知识和理性是他唯一的信仰,他在生命中的最后一次演讲中,自称“是一个真正从现代走向后现代的人”^②,因为“台湾文学的运动,从《笔汇》到《现代文学》到《文学季刊》,这是60年代的事,距离现在已经三十多年了,我是其中一位参与者,也可说是全心投入的一个人”^③。在戏剧创作的过程中,他力图摆脱戏剧的从属、附庸地位,摆脱政治专制、商业媚俗以及后现代反文学给戏剧带来的种种困境。面对现代艺术界的虚无与混乱,他大声疾呼:“一个艺术家可以改变他信仰中的上帝,可以有他自己的道德的伦理的观点,不管他们如何改变或转化,但必须信仰‘人’,关怀人类和人类所建立的文明。这一心胸与抱负是作为人类的艺术家的最基本的信守,是作为艺术品的最基本的严肃意义。”^④自姚一苇始,台湾戏剧才从“工具论”中走出来,真正触及人的灵魂,引领台湾现代剧场走向新生。他既是剧场“暗夜中的掌灯者”,亦是台湾现代剧坛的启蒙导师:他创作的“人的戏剧”,记录、研究人生,崇个性扬主体,关注人的存在,刻画人的苦闷、迷惘以及反抗绝望的勇气,重点在于表现人性与人情,表达一种自觉追求自由的现代人文精神。在与戏剧的政治化、商业化、意象化/碎片化的对抗中,以自由为魂,存仁义之心,是他始终坚持的核心理念;在台湾剧场从传统写实主义向现代主义的转型过程中,身为“现代主义迷”的姚一苇,起着举足轻重的作用,他在台湾戏剧史上的地位,至今无人可以取代。

① 王友辉著《来不及谢幕》,《暗夜中的掌灯者:姚一苇先生的人生与戏剧》,书林出版有限公司1998年版,第141页。

② 姚一苇著《文学往何处去——从现代到后现代》,《文教资料》1997年第6期,第12页。

③ 同上。

④ 姚一苇著《论严肃》,《艺术的奥秘》,漓江出版社1987年版,第65页。

美国先锋戏剧诞生的历史语境

南京大学文学院 高子文

摘要:1950年代,美国先锋戏剧作为一种独特的戏剧运动开始兴起。本文从梳理美国先锋戏剧的概念出发,描述了美国先锋戏剧诞生之初的政治、文化氛围;从分析美国现代音乐与绘画对戏剧的影响出发,阐述先锋戏剧的基本思想与生成机制;最后,通过分析美国先锋戏剧对中国文化的接受,揭示美国先锋戏剧与“后现代主义”之间的复杂关系。

关键词:先锋 生活剧团 百老汇 后现代主义

序

美国先锋戏剧在整个西方戏剧史上占有独特的地位。阿诺德·阿伦森教授把美国的先锋戏剧的起始时间放在1950年代。他把生活剧团(The Living Theatre)早期的活动作为美国先锋戏剧的最初形态。他对“先锋”的定义与描述受到了克莱蒙特·格林伯格的影响。在《美国先锋戏剧》一书的开篇,他就引用了格林伯格对先锋的论述:格林伯格在《先锋与粗劣作品》中对当代西方混乱的文化状况感到惊奇,因为它能够把艾略特和《周六晚报》同时囊括在一起。阿伦森顺势指出,1950年代的美国戏剧同样具备这样的矛盾性。^①在阿伦森看来,美国的先锋戏剧之所以产生时间晚于欧洲,主要原因在于,1950年代前的美国本土文化仍没有形成一种足够强大的传统。^②这样的观点并不只是一家之言,美国高等戏剧教育通常会选用的教材《诺顿戏剧选集》的序言中,编者就把1910至1945年间的美国戏剧实践总结为是为了争取“文化独立”^③。

阿伦森的这一定义意味着,奥尼尔、怀尔德等现代作家的作品是在先锋戏剧之外。但是,如果把先锋戏剧理解为是对美国主流戏剧的背叛,那么怀尔德和奥尼

① Arnold Aronson, *American Avant-garde Theatre: A History*, New York: Routledge, 2000, p.x.

② Arnold Aronson, *American Avant-garde Theatre: A History*, New York: Routledge, 2000, pp.10-14.

③ Ellen Gainor, Stanton Garner Jr. and Martin Puchner edited, *The Norton Anthology of Drama*, New York: Norton and Company, 2009, pp.65-66.

尔则无疑是先锋的。阿伦森在描述美国先锋戏剧的理论和思想基础时重点强调了布莱希特、阿尔托、格特鲁德·斯坦因和约翰·凯奇,却没有提及奥尼尔和怀尔德。原因在于,在阿伦森看来,奥尼尔和怀尔德主要选择现实主义的创作方法,他们的戏剧在百老汇演出并已经成为某种经典作品。而美国先锋戏剧所最先发难的就是现实主义的创作传统。奥尼尔尽管写有《琼斯王》、《毛猿》等带有表现主义色彩的戏剧,但就其最受欢迎的剧本和最好的剧本(《榆树下的欲望》《送冰的人来了》《通往黑夜的漫长旅程》等)而言,则主要依然是现实主义的。更重要的原因是,奥尼尔和怀尔德的不少作品进入了百老汇的制作,某种意义上已经成为商业化的戏剧。但是,如果我们整体地来考虑美国先锋戏剧所产生的历史背景,尤其是考虑到美国与欧洲文化的互相交织,以及先锋戏剧最核心的精神特质,则似乎更应当把奥尼尔、怀尔德等作家作为先锋戏剧的先行者来论述,而不应当把他们作为先锋戏剧所反叛的对象。有趣的是,阿伦森尽管不把奥尼尔和怀尔德作为先锋戏剧的启发者来论述,但他同时也避免把他们作为批评的对象。他的这种暧昧的态度正好用以解释奥尼尔等剧作家在美国戏剧中的位置:他们反叛了传统,但是现在,他们的反叛已经不再先锋了,更加激进的戏剧艺术家们将带来全新的技巧和观念。

美国先锋戏剧最重要杂志《戏剧评论》的前主编麦克·卡比在定义先锋戏剧时提出了非常具有启发性的观点。他说:“先锋是一种社会文化现象,并非任何地方都能存在。它是在总人口中占一小部分的那些关心艺术的小团体的产物……它没有产生,也不可能产生,除非知识分子和艺术阶层成长到这样的程度:在总的艺术世界里面(或在它之外)允许存在更小的特殊的艺术世界。”^①我们有必要重新审视美国先锋文化诞生时的历史语境。

一 冷战中文化冲突的加剧

梳理美国先锋戏剧诞生的历史语境,宏观地看,两个方面的内容不容忽视:一方面,“二战”后美国成为世界上最强大的经济与政治体。战争时期,美国吸引了众多的欧洲与亚洲艺术家前往发展。驶入纽约港的艺术家们,看到的不仅仅是自由女神像,还有灯火通明的繁华都市曼哈顿。美国的戏剧在1942—1945年间迎来了短暂的繁荣。根据布鲁斯·麦克康娜奇的描述:“尽管百老汇在1950年代的演出数目比起1920年的戏剧运动时期和1942—1945的短暂繁荣期来说有所减少,但从大多数衡量标准看,1950年代中期的百老汇与它二十年前没有两样。1936年到1956年间,二月份的平均每周,戏剧爱好者都能够从25个不同制作中选择自己的所爱。而且,能够收

^① Michael Kirby, *A Formalist Theatre*, University of Pennsylvania Press, 1990, p. 99.

回投资的戏剧制作比例从1927年到1959年基本类似,在22%左右。”^①另一方面,随着“二战”的结束,美苏冷战的态势已渐趋形成。尤其是1949年苏联原子弹试验的成功,新中国的建立,以及随之爆发的朝鲜战争,使得美国的政治保守主义开始抬头,对外的社会主义国家(苏联和中国)的恐惧慢慢转变为对国内的社会主义意识形态的疯狂排斥。麦卡锡主义因此成为五十年代美国政治的缩影。体现在戏剧领域,最臭名昭著的事例即是百老汇的著名导演伊利亚·卡赞在“众议院非美活动调查委员会”(House Committee on Un-American Activities)对戏剧同僚的出卖。^②

这里,对立的两个方面事实上正好构成了一种文化的内在冲突。尽管在50年代,这种冲突很大程度上被遮蔽与压抑,但其所积聚的能量已经足够大,大到甚至能够摧毁自身。《节目单》(Playbill)在1950年代对百老汇的观众做了一份问卷调查,结果发现只有10%的人承认自己是工人。^③可见百老汇的观众主要是美国的上流社会人群。但百老汇的戏剧在这一时期并非全是消遣物。阿瑟·米勒的《推销员之死》以及作为反抗麦卡锡主义的《萨勒姆女巫》,田纳西·威廉斯的《欲望号街车》和《热铁皮屋顶上的猫》就是其中严肃戏剧的代表作品。它们事实上已经为一种“特殊的艺术”的出现作了某种铺垫。随着文化冲突的加剧,百老汇的这些作品尽管满足了大部分美国观众的文化需求,但对于那些接受了欧洲与东方戏剧理念的艺术家的而言,则不够了。苏珊·桑塔格在1964年所写的《去剧场及其他》一文中对阿瑟·米勒的剧作提出了尖锐的批评。她说:“《堕落之后》是一篇歌颂严肃对待自己的冗长的布道,但它的论点却像烂泥一样软弱无力。”^④同时她把该剧与当时在百老汇重新制作的《马可百万》相比较,认为两者都因与其声称所批判的东西之间的同谋而扭曲了。^⑤的确,百老汇的商业运作、作者在商业性地吸引观众上所作的努力以及作品本身的传统结构都决定了他们在新时期将面临的尴尬境地。而“生活剧团”的创始人之一朱利安·贝克则更直接地写道:“我不喜欢百老汇戏剧因为它连怎么说你好也不会。声音的调子是假的,姿势是假的,性是假的,典范、完美的好莱坞世界、干净的画面、整洁的衣服、擦得光亮的肛门,没有气味,没有人性,好莱坞的演员、百老汇的明星。还有那百老汇糟糕虚假的下流

① Bruce McConachie, *American Theater in the Culture of the Cold War: Producing and Contesting Containment, 1947-1962*, University of Iowa Press, 2003, p. 2.

② Richard Schickel, *Elia Kazan*, New York: HarperCollins Publishers, 2005, p.269.

③ Bruce McConachie, *American Theater in the Culture of the Cold War: Producing and Contesting Containment, 1947-1962*, University of Iowa Press, 2003, p.2.

④ Susan Sontag, "Going to Theatre, etc", *Against Interpretation and Other Essays*, New York: A Delta Book, 1967, p. 144.

⑤ Susan Sontag, "Going to Theatre, etc", *Against Interpretation and Other Essays*, New York: A Delta Book, 1967, p. 144.

话,下流话被摹仿得缺乏深度,完全不准确。”^①农夫剧团的创办人刘易斯·瓦尔迪兹表达得更为极端,他说:“谁要是回应田纳西·威廉斯和阿瑟·米勒就是在把自己的肝掰开,因为你不能回应这样的屎。”^②

麦卡锡主义的政治压迫随着其在1950年代末期的结束而迎来了巨大的反弹,美国中产阶级主流文化最终被撕裂。“生活剧团”的戏剧活动可以被视为这类政治活动的重要组成部分。生活剧团称自己为“和平的无政府主义者”,他们的剧团选择一种集体管理的方式,拒绝等级制度,也拒绝商业。60年代的先锋戏剧在对制度与商业的拒绝这两点上基本是共通的。“表演剧团”(Performance Group)、“面包与傀儡剧团”(the Bread and Puppet Theatre)、“开放剧团”(The Open Theatre)等各类剧团喷涌而出。它们都采取民主的方式管理,甚至不少剧作的制作,连导演、剧作者和演员等等的区分都予以取消了。他们依赖个人的捐助提供运营的资金,尽管时常陷入困难的境地,仍坚持自己在艺术品位与剧团组织上的独立。

可以说,美国先锋戏剧强烈的政治倾向既是继承欧洲先锋戏剧传统的体现,也是当时美国文化的一种反映。在先锋戏剧发展最鼎盛的60年代,正是美国文化最充满生机的年代。这是一个属于年轻人的时代,也是一个属于政治的时代。莫里斯·迪克斯坦在《伊甸园之门》中评价“垮掉派”(Beat Generation)代表诗人金斯堡时写道:“他鼓吹一种驱邪、喜庆和大众欢乐的政治,而反对暴力的反抗,这正属于六十年代文化最具感染力的一面……六十年代给我们留下的最生动的记忆是一场奇观,是一次政治戏剧的实验——由于其失败和挫折,这种实验不太可能在近期内以类似规模重演,然而,一经试过,它就会成为一种永久性的抗议和不满的手段。”^③反越战、性解放、女性主义和种族平等这几个主题既是“反文化运动”的核心主题,同时也是先锋戏剧的核心主题。其中,女性主义戏剧、黑人戏剧以及之后出现的生态戏剧,即按照主题所划分的戏剧运动。它们都可以被认为是先锋戏剧的分支。

二 来自绘画与音乐的新观念

梳理美国先锋戏剧的历史境遇,不得不提到美国的绘画和音乐艺术。绘画和戏剧之间从古至今就存在着不可分割的联系,但在历史上这种联系往往只是间接的。然而在美国先锋戏剧的形成过程中,绘画对其的影响已不仅仅只是部分的、辅助性的或间接的,而是直接的和观念性的。这不仅因为肇始于1950年代末的“偶发艺术”(Hap-

① Julian Beck, *The Life of the Theatre*, New York: Limelight, 1986, p. 7.

② 引自 Arnold Aronson, *American Avant-garde Theatre: A History*, New York: Routledge, 2000, pp. 44-45.

③ 莫里斯·迪克斯坦著《伊甸园之门》,方晓光译,上海外语教育出版社1985年版,第23—24页。

penings)是从绘画领域发端进而进入戏剧领域,更在于美国现代绘画超出画框进入真实的空间与时间的观念极大地影响了先锋戏剧家们,使得相当长时间和相当大的程度上,舞台美术成为美国先锋戏剧最核心的部分。艾伦·卡普罗是其中最关键的人物,他是“偶发艺术”的命名者与重要发起人。在他的《杰克森·布洛克的遗产》一文中,他把“偶发艺术”的源头追溯到美国抽象主义画家杰克森·布洛克,并且在结尾处写道:“布洛克,在我看来,正当我们必须全神贯注于甚或迷惑于日常生活的空间与物体时离我们而去了。这些空间与物体要么是我们的身体,衣服,房间,要么如果需要的话,一整个四十二街。我们不再满足于利用其它的感官来绘画,而必须利用具体的物件,如风景、声音、运动、人、气味、触觉。任何种类的物体都是新艺术的材料:颜料、椅子、食物、电器、霓虹灯、烟、水、旧袜子、一条狗、电影以及将被当下这一代艺术家所发现的成千上万的东西。”^①美国的绘画艺术发展到这样的一个阶段,它已经不再满足于架上的艺术,它要从框架中走出来,走入真实的时间与空间中去。它不再满足于描绘人体与物体,它要将运动的人本身作为元素,描绘更加广泛的现实。这样,事实上绘画与戏剧这两个艺术门类间的界限已经被消弭了。

类似的情况也发生在音乐领域。事实上,卡普罗关于“偶发艺术”的观念得之于他在黑山学院(Black Mountain College)的老师约翰·凯奇。凯奇的主要兴趣在革新现代音乐方面,在给1957年国家音乐教师协会(Music Teachers National Association)会议的致辞中,凯奇向人们解释什么是新的音乐,他说:“新的音乐中只有声音:有的能被符号记录有的不能。那些不能被记录的出现在乐谱中就变成了寂静(Silence),它将音乐之门开向了所有环境中产生的声音。……我们总能看到一些东西,听到一些东西。事实上,我们试图制造寂静是不可能的。”^②在凯奇看来,无论是乐音还是噪音,它们在音乐中都是平等的,并没有高下之分,“愿意听这种声音而不愿意听那种声音纯粹只是个人的喜好问题”^③。他的作品《四分三十三秒》充分地实践了这一理念。该乐曲一共分为三个乐章,每个乐章长短不一。第一次演出时分别为三十秒、一分二十三秒和两分四十秒。乐器是可以任意选择的,但事实上没有任何乐器演奏,三个乐章都是在观众的等待中过去的。他要观众注意的是传统演出之外的声音,等待时的声音,以及观众自己制造的声音。他的这一艺术实践极大地挑战了观演关系,同时也挑战了人们对艺术的传统定义。

凯奇对于美国先锋戏剧的贡献并不仅限于此,阿伦森经过考证指出,正是凯奇最先通过作曲家皮埃尔·布列兹发现了阿尔托,并把阿尔托的作品介绍给玛丽·理查

① Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, CA: University of California Press, 1993, pp. 7-8.

② John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press, 1961, p. 8.

③ Arnold Aronson, *American Avant-garde Theatre: A History*, New York: Routledge, 2000, p.33.

兹,由后者翻译成了英文,将阿尔托介绍到英语世界。^①凯奇对先锋戏剧的影响至少可以通过这样几点来加以描述。首先,他的音乐观念持续对先锋戏剧艺术家产生了极大的启发意义;其次,他在黑山学院和新学校(The New School)的授课与艺术活动培养了一批先锋艺术的学生,如贾克森·马克·罗、阿兰·卡普罗、乔治·布莱希特等,直接导致“偶发艺术”的产生;第三,在他的影响下,“生活剧团”在1960年举办了一系列演出,被命名为所谓的“机遇剧”(The Theatre of Chance)。正是因为他对先锋戏剧的重大影响,谢克纳甚至把他在黑山学院的戏剧实践作为美国先锋戏剧运动的开始。^②

音乐绘画领域对戏剧的冲击使得美国的先锋戏剧与它的前辈欧洲的先锋戏剧有了很大的不同。欧洲先锋戏剧艺术家主要仍然是文学团体的成员,尽管阿尔托强烈地批判文学在戏剧中的恶劣影响,呼吁戏剧应从文学中走出来,但从戏剧实践看,则主要仍然是通过剧本一演出这样的逻辑来进行,剧本的核心位置并没有被彻底抛弃。而美国的先锋戏剧则从其一开始就变得不再依赖文本,从绘画进入的“偶发艺术”虽然有演出的大纲,也有排练活动,但大纲仅仅只是松散地提供了组织的原则,既没有台词,也没有对文字艺术的任何追求,它更像是对一次活动的客观而呆板的记录。美国先锋戏剧因此在融合各艺术门类这一点上比所有以往的艺术实验都来得更为极端。如果瓦格纳的“总体艺术”的想法是其理论的源头的话,那么美国先锋艺术家则从一开始就接受了这一观念,并且他们不是通过理论而意识到的,而是不自觉地通过各种实践对此作了证明。文学、绘画、建筑、音乐、舞蹈等等艺术分类之间的界限被有意地抹去了,“表演”(performance)一词渐渐开始成为对这一类艺术活动的概括。

三 异质文化的接受与后现代主义

对于我们来说,有意思的是,美国先锋戏剧的诞生与其对中国文化的接受有着较为紧密的联系。这一过程主要是约翰·凯奇和贾克森·马克·罗通过“生活剧团”的戏剧实践而实现的。凯奇的音乐观念是在易经与禅宗思想的启发下形成的,而他与罗共同创造了所谓的“机遇剧”。《归妹》(Marrying Maiden),是其代表性作品。除此之外,理查德·福尔曼的《中国饭店》、旧金山滑稽剧团的《龙女的复仇》(The San Francisco Mime Troupe)中,也鲜明地体现了中国文化的影响。

对文本的忽视,对舞台的重视,以剧场(Theater)取代剧本(Drama),这样的趋势

① Arnold Aronson, *American Avant-garde Theatre: A History*, New York: Routledge, 2000, p.31.

② Richard Schechner, "The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde: Why It Happened and What We Can Do", *Performing Arts Journal*, Vol. 5, No. 2, American Theatre: Fission/Fusion (1981), p. 50.

在美国先锋戏剧家对中国传统戏剧的接受中同样清晰地体现了出来。在伏尔泰时代,西方人介绍中国戏剧时,采用的往往是对剧本的翻译与改写。文学占据绝对的统治地位,西方人通过剧本来了解东方。但是从阿尔托开始,他把人们对文字的注意力,转移到了形象上来。在这之后,布莱希特对中国传统戏剧的借用也同样注重舞美与表演,而几乎完全忽略了其具有的深厚文学基础。美国戏剧家同样如此。怀尔德迷恋中国戏曲,但他对此的借用主要体现在戏剧的形式上,在他的作品中我们很难找到对中国风格故事的改写或人物的塑造。“生活剧团”的《归妹》,尽管借用《周易》的文字,但却故意将其中的字词全部打散,使得《周易》的文学性内容荡然无存。美国先锋戏剧家的这种丢弃内在文学性的借用是否能够在真正意义上理解中国文化是非常值得怀疑的。但这种借用方式本身却深刻地体现出了先锋戏剧自身的内在特质,以及其所处的独特文化境遇。

可以说,美国先锋戏剧的这些艺术理念与后现代思潮也有着相当程度的联系。在1967年,德里达发表了《语言与现象》《论文字学》《书写与差异》这三本被认为是后现代主义的重要哲学著作。其中《书写与差异》收录了他较早所写的评论阿尔托的两篇文章:《被劫持的言语》和《残酷剧场与模仿的终结》。在第一篇文章里德里达指出阿尔托拒绝将言语(speech)与他的身体(body)分开,言语的第一个解释者,为了赋予言语以意义,必然地会将言语偷走。而一旦离开了身体的言语则不再被自己所拥有。因此,这样的解释者就不应该存在于“残酷剧场”之中。^①德里达在这里质疑了形式/内容两分的那种传统批判话语,试图把意义拉回到最原初的状态,同时释放形式的最大能量。对形式的痴迷、对意义的有意拒绝是美国先锋戏剧重要的诉求之一。当然,在德里达看来,意义并非是被拒绝了,而是还原了,意义成为与形式不可分割的组成部分,因此呈现得更为真实。在柏拉图和亚里士多德的观念里,艺术是对影子的摹仿,理念世界才是唯一的真相。德里达认为“残酷剧场”是对摹仿理论的一次颠覆,它拒绝理念世界,把现实还给了身体。“舞台将不再为重复现实而运行……它甚至不提供对呈现的描述,如果呈现意味着它仍外在于我。残酷的摹仿必须渗透入我。非摹仿因此是原初的摹仿,如果这一摹仿指的是对一个卷册、一个多维环境的展开,或是一次制造自己空间的经验。”^②

德里达描绘了“残酷剧场”的理想状态,但是在先锋戏剧的实践中,这种理想状态并不能够常常实现。对一套固定的戏剧符号的打破并不必然能够重建所谓“原初的摹仿”,或者,这一“原初的摹仿”只在戏剧家个人意义上成立,而缺少被观众所感知的渠

① Jacques Derrida, *La parole soufflée in Writing and Difference*, trans. by Alan Bass, London: Routledge, 2001, p. 220.

② Jacques Derrida, *The Theater of Cruelty and the Closure of Representation in Writing and Difference*, trans. by Alan Bass, London: Routledge, 2001, p. 299.

道。中国文化对于美国戏剧人来说显然是一种全新的“语言”，美国戏剧家正是借此以实现对西方传统戏剧结构的颠覆。但是不容否认的是，中国文化在其本土已经形成一种“形式/内容”的固定统一体，而美国戏剧家在借用时则似乎很少能够意识到这种在本土的统一性以及由此衍生的僵化等问题，而往往是不自觉地抽象出其“文化精髓”，并予以接受。由此，我们可以认识到，这里所借用的实质，并非是所谓的中国文化的“本质”，而毋宁说是某种普世的，但却在一定程度上被时代所遮蔽了的价值观。

通过对比后现代的思想，人们可以发现先锋戏剧有很多与之相契的有趣现象。在国内戏剧界的一般理解上，美国先锋戏剧是作为后现代戏剧被认识的。曹路生的《国外后现代戏剧》一书中即介绍了福尔曼、德克纳和威尔逊。^①然而阿伦森在他的《美国先锋戏剧史》中却只是在论述福尔曼的早期作品时才提到了“后现代主义”这一概念，并且没有作展开分析，在他看来，美国先锋戏剧整体无疑并不属于所谓的“后现代主义”。^②后现代主义本身是一个非常复杂的概念。后现代思想家倾向于将它与所有在它之前的思想对立起来。然而在卡林内斯库看来，它应当被包括在现代性之内，他把后现代主义作为现代性的一副新面孔。^③也许德里达对于启蒙主义的论述能够令我们更加相信卡林内斯库的这一判断。在与约翰·卡普托的对话中，德里达承认自己对现代性重要概念启蒙主义(Enlightenment)的解读并非反启蒙(Anti-Enlightenment)，而是新启蒙(Neo-Enlightenment)。^④美国先锋戏剧的整个发展史，尤其是它对中国文化的借用这一特殊事例，或许能够为我们更加清晰地理解美国先锋戏剧与后现代主义之间的复杂关系提供帮助。

① 曹路生著《国外后现代戏剧》，江苏美术出版社2002年版。

② Arnold Aronson, *American Avant-garde Theatre: A History*, New York: Routledge, 2000, p.141.

③ 马泰·卡林内斯库著《现代性的五副面孔》，顾爱彬、李瑞华译，商务印书馆2002年版，第284—335页。

④ Jacques Derrida, *Deconstruction in a nutshell: A conversation with Jacques Derrida*, edited with a commentary by John D. Caputo, New York: Fordham University Press, 1997, p.54.

人道主义光环下的书写

——评布尔加科夫的戏剧创作

合肥工业大学外国语学院 姚月萍

摘要:俄罗斯十月革命后,戏剧界的革命接踵而至,为了配合革命的需求,带有强烈政治倾向的宣传鼓动剧占据着俄罗斯的戏剧舞台,善恶的严格对立、英雄人物的塑造、政治口号的渗入,给俄罗斯戏剧带来了灾难性的毁灭。布尔加科夫作为一个“怀疑主义者”,坚持19世纪的文学传统,在精英文学受冷落,大众、通俗受宠的时代,他站在人道主义立场,以“最清醒的现实主义”塑造了关于内战的“另一种记忆”。

关键词:意识形态 政治 荒诞 人道主义

布尔加科夫(1891—1940),俄罗斯著名的小说家和剧作家,其著作《大师与玛格丽特》在俄罗斯文坛上始终占据着跨时代的意义。布尔加科夫生于乌克兰的基辅市,其父阿法纳西·伊万诺维奇·布尔加科夫是基辅神学院副教授,父亲的“非宗教自由主义”思想影响了布尔加科夫后来的创作。1920年代初身为医生的布尔加科夫弃医从文,此时的俄罗斯正处于社会动荡期,战争、变革、政治紧紧萦绕着整个俄罗斯,对旧事物的怀疑与否定,对新生事物的憧憬都深刻地影响着整个时代的思考方式。做医生的经历为布尔加科夫的创作提供了丰富的素材,布尔加科夫早期的创作正是从其亲身经历的事件中提取出来。战争的残酷,乡村的贫苦,道德的沦丧,都给布尔加科夫带来了极大的震撼。作为一位有良知的作家,布尔加科夫无法回避残酷现实所带来的精神上的折磨,他希望通过文学挖掘社会丑恶产生的根源,企图达到深刻批判的目的。1921年布尔加科夫担任高尔斯克人民艺术学院戏剧系主任,期间,他创作了一系列小说,这些小说虽未发表,但其思想最后在布尔加科夫的长篇小说《白卫军》和小说集《一个年轻医生的手记》中都有所体现,在这里,布尔加科夫开始了其作为小说家与戏剧家的创作生涯。

十月革命后,戏剧界革命接踵而至,为了配合革命的需求,带有强烈政治倾向的宣传鼓动剧占据着俄罗斯的戏剧舞台,善恶的严格对立,英雄人物的塑造,政治口号的渗入,给俄罗斯戏剧带来了灾难性的毁灭。1925年布尔加科夫创作了剧本《土尔宾一家

的日子》和《卓伊卡的住宅》，与众多公式化的政治性戏剧相比，布尔加科夫的创作以充沛的情感刻画了普通人的人性，没有绚丽的艺术技巧，却充满了“思想性的行动”，以崭新的视角再现了20世纪初俄罗斯知识分子在时代洪流中的命运。在《土尔宾一家的日子》和《卓伊卡的住宅》之后，布尔加科夫还创作了讽刺小品文《紫红色的岛》和剧本《逃亡》。自由创作给布尔加科夫带来了精神上的解放同时也使其创作充满艰辛。《土尔宾一家的日子》被反复禁演，《逃亡》亦遭同样命运，1929年，斯大林在看过《逃亡》后明确表示“像现在这个样子的《逃亡》是一种反苏维埃的现象”^①。自《逃亡》开始，布尔加科夫的创作生涯充满了艰辛与挫折，在经历了一系列的禁演风波后，其晚年的戏剧《莫里哀》《亚历山大·普希金》表现了大师/艺术家与专制压迫的主题。作品无法上演，是对一个作家最大的惩罚。布尔加科夫在坚持自我与妥协的矛盾中又创作了《巴统》，这部纪念斯大林诞辰60周年的剧本成为布尔加科夫文学创作史中一个不和谐的音符。不论《巴统》是否是违心之作，但这部看起来“万无一失”的剧本仍旧没能逃避被禁演的命运。布尔加科夫借助这个作品重生的希望最终变成无望与绝望，也预示了布尔加科夫命运的悲剧。直至布尔加科夫逝世，其创作的全部剧作均未能在自己的祖国发表，“只写过一个剧本的作家”成为布尔加科夫留给当时人们的唯一印象。

二

1917年十月革命到1922年内战结束，“内战与革命”成为当时重要的创作题材，布尔加科夫的《土尔宾一家的日子》即是其中的经典之作。俄罗斯作为一个拥有深厚人道主义传统的国家，“源自19世纪俄罗斯经典文学的形象和母题规约了布尔加科夫对20世纪初那场历史巨变的接受与理解方式”^②。《土尔宾一家的日子》是布尔加科夫戏剧领域的一次重要尝试，改编自小说《白卫军》。不同于同时期的同题材作品，这部作品描写来自与革命对立的另一阵营人物在命运裹挟下无奈的悲剧，他们既是战争的参与者，又是革命的失败者。作为失败者，其形象必然会遭到漫画式改写，成为抽离人性的丑恶代表。布尔加科夫在战争中看到的不是胜利者的荣耀也不是失败者的残暴，他看到的是人被战争毁灭的悲剧命运。

在战争中，由于不同阶级的对抗打破了以“家”为单位的传统生活模式，“家”的概念被战争中的人们简化与剥离，“家”不再是以血缘关系为基础的伦理体系，而成为强化政治分化的鼓动物。《土尔宾一家的日子》描写的是土尔宾一家在内战中的命运，他们是参加白卫军的知识分子家庭的缩影。本剧的主人公是土尔宾一家（阿列克谢和

① 《斯大林全集》第十一卷，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局译，人民出版社1955年版，第281页。

② 周湘鲁著《与时代对话：米·布尔加科夫戏剧研究》，厦门大学出版社2011年版，第10页。

尼柯尔卡兄弟俩,妹妹叶莲娜),以及他们的朋友。故事发生在俄国内战时期,战争并没有改变土尔宾家的温馨,奶油色的窗帘让人们暂时忘记了内战的恐怖。窗帘外的世界,彼得留拉率领的乌克兰民族主义分子开始进攻基辅,乌克兰的指挥官盖特曼却抛弃了那些誓死效忠他的白军军官们,改装成德国军官仓皇而逃。面对谎言,阿列克谢意识到胜利之神并没有站在他们这边,他遣散了所有的士官,带着军人的尊严走向了死亡。布尔加科夫在描写被战争抛入白军阵营的俄罗斯知识分子时充满了怜悯与同情,将这些被定性为“白匪”的人当做人来描写,表现他们身上美好的品格。布尔加科夫怀着憧憬的心态描写了土尔宾家“奶油色窗帘”、“绿色的灯罩”、壁炉、乐谱、歌声、鲜花、新年枞树和“散发着巧克力香味的书籍”,这些与战火的残酷格格不入的景物描写从侧面衬托了战争中人性的美好。这群被政治强行定义为罪恶代言人的俄罗斯知识分子,战争的失败,意味着他们失去了所有的话语权,成为被抽空了内涵的形象符号。布尔加科夫借剧中人物拉里奥斯克表达了自己的观点:“我反对内战的恐怖!说真的,为什么要流血?”布尔加科夫反对战争,反对以任何理由将战争的目的合法化,在他笔下没有阶级的对立,只有单纯的人的形象。当战争将人抛离现实的生活轨迹时,布尔加科夫则将人重新带回,剥落政治的外衣,还原人性的本真。

《土尔宾一家的日子》中最引人注目的人物是土尔宾一家的兄长阿列克谢,他是白军的炮兵上校,布尔加科夫将他放在人之为人的高度,从人性的角度来描写被时代定义的人,表现出对不幸者的同情与关注。俄罗斯东正教倡导博爱,托尔斯泰认为“理性和爱可达至善”,“博爱”在善与美的渗透下主张“爱一切人”,人类要想改恶从善,必须经过肉体与心灵的双重受难,忏悔人性中的恶,最终回归自我而重生。阿列克谢作为白卫军军官,是背负着历史罪恶又被历史抛弃的人,具体的个人承担着整个阶级的罪恶是对个人的最大惩罚,面对历史的责难,个体生命最终只能以悲剧结束。与宣传鼓动剧中大写的英雄人物相比,布尔加科夫笔下的人物更具有引人侧目的活力。阿列克谢虽作为白卫军的军官,却具有高尚的品格。他说:“在俄罗斯,先生们,有两股力量:布尔什维克和我们。我们会相遇的。我看见了更可怕的时代。……布尔什维克将随后到来。我就是为这个上战场的!铤而走险,但还是要去!因为,当我们遇上布尔什维克的时候,事情会简单一些。要么我们把他们埋葬,要么——更可能是——他们把我们埋葬。”^①阿列克谢是一位聪明的年轻人,他看到了命运不可抗拒的力量,也明白自己所属的阵营终将被淘汰,但他并没有因自己所属的阶级的失败而退缩,即使是在盖特曼政府逃亡后,他仍然信守自己作为军人的忠诚,为救助他人而献出了自己的生命。阿列克谢是一个具有丰富内涵的人物,他背负着整个阶级的罪恶,始终没有丢弃

① 米·布尔加科夫著《逃亡:布尔加科夫戏剧三种》,陈世雄、周湘鲁译,厦门大学出版社2004年版,第145—146页。

其作为人的最美好的品格,他是白卫军军官同时也是家庭的兄长,是战争的工具也是活生生的人。面对时代的前进,每个人都要做出自己的选择,战争的残酷性在于它使得人失去了自主选择的权利,阿列克谢只是不幸地成为“他们”的一员,而属于“他们”的俄罗斯的历史则被命运所抛弃,这就是历史的选择,也是战争的残酷性。在布尔加科夫笔下,阿列克谢以及他身后所属的整个阶级并没有具体的善恶的分界线,人只有“凭借恩典才能获得自由”。这里的恶并不是个人的道德之恶,而是“共同犯罪”所产生的罪恶,美好的人性成为阶级罪恶的牺牲品,悲剧性的命运成为不可逃离的宿命。正如俄罗斯研究者阿·卡拉布列夫所说:“指责布尔加科夫政治立场的不确定毫无意义——他根本就没有政治立场。他的立场是——‘从永恒的高度面而不是从它们的现实意义看待事件’。”^①

与《土尔宾一家的日子》一样,《逃亡》也没能逃脱被禁演的命运。《逃亡》的故事发生在1920年俄国国内战争期间,家住彼得格勒的女主人公谢拉菲玛为寻找丈夫科尔祖欣前往克里木,在途中与剧中男主人公戈卢布科夫相识。戈卢布科夫遇见谢拉菲玛后便深深地爱上了她,决定护送谢拉菲玛前往克里木。此时红军与白军的战争也在克里木地区爆发,被懦弱的丈夫背叛的谢拉菲玛被白军反间谍机关诬陷为布尔什维克。随后,白军在红军猛烈的攻势下仓皇逃窜,谢拉菲玛被白军将领恰尔诺塔所救,逃往君士坦丁堡。戈卢布科夫得知谢拉菲玛的去向后,也随白军前线司令赫卢多夫逃往君士坦丁堡。逃亡者们在君士坦丁堡过着艰难的日子,在谢拉菲玛几乎走向以卖笑为生的生活时,谢拉菲玛的丈夫科尔祖欣再一次抛弃了她。再次重逢的谢拉菲玛和戈卢布科夫出于对漂泊的厌倦和对祖国的思念决定返回俄国,而白军前线司令赫卢多夫在逃亡的过程中,忏悔自己在战争中犯下的罪恶,良心的谴责促使他决定回国接受惩罚,却在动身回国前举枪自杀。斯大林认为:“《逃亡》是企图引起人们对某些反苏维埃流亡者阶层怜悯(甚至同情)的表现,也就是企图为白卫分子的活动做辩护或半辩护的表现。像现在这个样子的《逃亡》是一种反苏维埃的现象。”^②《逃亡》成为政治斗争的牺牲品,还未上演就失去了存在的意义。《逃亡》依旧站在人道主义的高度,淡化阶级而强化人性。在经历了禁演风波后,布尔加科夫意识到“家”在政治的强势挤压下无法保持其所代表的美好,现实最终无情地解构了布尔加科夫笔下那个有着“奶油色窗帘”的美好存在,温情的描写无法再现现实的残酷与荒诞,所以《逃亡》中布尔加科夫选择用八个梦境来概括他所置身于其中的社会。布尔加科夫笔下的场景是梦境与现实的结合,在真实与虚幻中寻求生活的真谛。现实的真实似乎比梦境的虚幻还要荒诞,也许真正逃亡的不仅仅是作者笔下的人物,而是布尔加科夫面对荒诞现实的不知所措而做出的本能

① 周湘鲁著《与时代对话:米·布尔加科夫戏剧研究》,厦门大学出版社2011年版,第92页。

② 《斯大林全集》第十一卷,中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局译,人民出版社1955年版,第281页。

反应,企图用文字构建一个永恒的精神栖居之地。梦境成为布尔加科夫人道主义书写的载体,以现实的荒诞来刻画人性的真实成为布尔加科夫探讨大变动时代生命存在的终极意义。

《逃亡》中主人公谢拉菲玛和戈卢布科夫都是人性善的代表,但《逃亡》中真正值得我们探讨的却是如同豺狼般存在的赫卢多夫。《菊与刀》将东西方文化分为耻感文化与罪感文化,俄罗斯文化是东西方文化长期碰撞融合的结果,俄罗斯文学在融合了耻感文化的过程中表现出罪感文化的特质,在承认恶的基础上维持道德的平衡,以上帝为忏悔的媒介,意在减轻由罪感所带来的精神痛苦。俄罗斯伟大的作家陀思妥耶夫斯基认为,“拉斯科尔尼科夫叛逆的灵魂”只能在上帝那里才能得到救赎,宗教救赎成为俄罗斯文学忏悔意识的最终归宿。赫卢多夫作为一个活生生的人,既不是被政治意识形态妖魔化的白卫军首领,也不是“大写”的英雄化人物,在他身上体现了善与恶的纠缠,有着正常的人性嬗变。处在战争中,赫卢多夫表现出人性恶的一面,冷漠、残酷、暴虐,如同豺狼般独自在半明半暗中看着被吊死的克拉比林。善与恶的区分究竟是什么,冷酷无情吊死克拉比林的赫卢多夫也可以因一块糖而被火车站站长称为“好人”,克拉比林一句“光用绞索是打不赢战争的”不知是否触动了赫卢多夫还未完全冷漠的心。战争将暴行合法化,使得人性之恶被无限放大,当战争结束,特别是作为历史的失败者,人物存在的价值被彻底否定——“罪恶”成为唯一印证人物价值的存在。在特定的社会环境下人性被现实利益所支配,对行为所产生的后果视而不见,一旦现实被打破,个人行为的合理性不复存在,灵魂的伪装被卸去,人性就会进入自责忏悔之境,暴戾的病人与忏悔的野兽成为赫卢多夫一类人无法逃避的命运。赫卢多夫是一个悲剧性的人物,他在命运的裹挟下以恶的一面对待世界,冷酷无情,作恶多端,毫无怜悯之心,因为战争的残酷,生的道路是由他人的生命铺垫出的,当战争结束,摆脱死亡威胁的赫卢多夫开始正视自己之为人的生命,人性回归必然带来人性的觉醒与忏悔。在逃亡过程中,赫卢多夫人性中的恶逐渐剥落,人性之善逐渐回归,从反间谍处救出谢拉菲玛,并在君士坦丁堡独自照料贫困中的谢拉菲玛。过去的罪恶始终困扰着赫卢多夫,历史的灾难已经发生,逃避只能是自我蒙蔽,并无法从历史的灾难中安然抽身,每一个历史的参与者,不管是施虐者还是受害者,都要承担历史的责任。幻觉中的克拉比林不过是赫卢多夫人性与良知的化身,战争将恶的动机强行合法化,人的自主意识被逐渐解构,最终沦为作恶的工具。战争的结束使为正义而战的谎言被戳穿,原本在集体行为庇护下存在的个人行为的合理性不复存在,人性的善再一次占据人性的主体,人会在良心的呼吁下指认“现存在的有罪”。克拉比林存在的意义在剧本中非比寻常,他不单单是一个具有一点正义感的普通士兵,在所有道德规范都被战争强行解构的时代,克拉比林敢于向手握生杀大权的上级表达自己的见解,同情无辜受难的人,说明他的人性之善尚未泯灭。作为赫卢多夫的士兵,他当然明白赫卢多夫是如何残忍,必然

也能预见到如果自己为谢拉菲玛和戈卢布科夫求情会有怎样的遭遇,但这个英雄般的士兵“跃升到死亡的高度”,用生命指认真理的存在,体现出真正的俄罗斯民族精神。与其说克拉比林是真理的化身,不如说他只是布尔加科夫人道主义思想下一位具有人性的普通人。

“对于一个‘逃亡者’来说,逃离的不仅是某个特定的地理空间,更是摆脱了具有血缘关系的文化母体。他进入的不仅是地理意义上的异乡,而且是异质文化。对于布尔加科夫笔下的人物来说,情况又更加复杂。因为他逃离出来的‘故土’作为地理空间仍然存在。但是文化意义上的沙皇俄国的旧俄罗斯已经不复存在,而只保留于主人公的历史记忆中。”^①不论是对现实世界的逃亡,还是对精神世界的逃亡,逃亡的意义对于赫卢多夫来说均是忏悔者的灵魂救赎之路。最终赫卢多夫在逃亡过程中逐渐获得解脱,平静地选择了死亡。赫卢多夫的死,并不带有暴力的视觉冲击,现实世界成为一种梦境,赫卢多夫被困在这个梦境中无法忘却过去也无法走向未来,梦中原本抽象的时间概念被内心的忏悔具象化并无限拉长,赫卢多夫的死亡是人性在忏悔过程中获得的解放,死亡即是新生。在布尔加科夫笔下,真理之存在远离现实的彼岸世界,现实世界只是永恒彼岸的荒诞化,被扭曲的真理成为现实世界的唯一生存法则,想要得到真实与永恒,只能借助梦境,将荒诞的现实荒诞化,在双重否定的过程中,打破现实存在的多样性与不确定性,进而进入更真实的现实。所以《逃亡》中的八个梦虚实结合,作家的笔触在现实与虚幻中来回切换,在看似荒诞的故事中分离出真实的世界。

俄罗斯传统文化中蕴含着丰富的人道主义思想,在与西方人道主义的交流中,俄罗斯人道主义在借鉴西方人道主义的过程中融合了本民族的宗教哲学,形成了具有俄罗斯民族特色的宗教人道主义,为俄罗斯忏悔意识的发展积攒了深厚的精神力量。作为戏剧家,布尔加科夫的人道主义思想受传统人道主义的影响,追求“自由、平等、博爱”,人在布尔加科夫笔下没有阶级差异,他善于描写“小人物”,正是这些“小人物”所具有的善良、高尚的品质组成了俄罗斯优秀的民族精神。研究者卡拉布列夫曾指出布尔加科夫在塑造人物时选取角色的特点:“天才——是角色、使命、命运、面具。而布尔加科夫在描写生活,描写作为一个人的莫里哀、普希金、阿仑索·吉河德,试图表现日常生活中的人,而不是留在人类记忆中的那个形象。”^②在布尔加科夫的眼中苦难作为文学母题具有特殊的悲剧性力量,苦难加持了人性的深度,它使小人物平凡的悲剧从侧面展现了整个社会的“悲剧史”。

《莫里哀》又名《伪善者的奴隶》,讲述剧作家莫里哀爱上了曾经的情人玛德莱娜的妹妹阿曼达,在玛德莱娜劝阻未果后,阿曼达成为莫里哀的妻子。为了自己演剧生涯

① 周湘鲁著《与时代对话:米·布尔加科夫戏剧研究》,厦门大学出版社2011年版,第118页。

② 米·布尔加科夫著《逃亡:布尔加科夫戏剧三种》,陈世雄、周湘鲁译,厦门大学出版社2004年版,第275页。

的发展,莫里哀卑微地依附于法国国王——路易十四,并得到了国王的庇护。但由于其戏剧对教会的讽刺,引起了教父的不满。当教父得知阿曼达有可能是莫里哀的私生女时,流言使得莫里哀的婚姻成为一场家庭伦理闹剧。家庭丑闻使得莫里哀为国王所抛弃,演艺事业陷入困境。这位伪善者的奴隶,在得知真相后,以最后的“癫狂”摆脱奴隶枷锁的束缚,倒在了他为之贡献一切的舞台上。布尔加科夫站在人道主义的高度描写了一个平凡的人在特殊时代无可抗拒的悲剧命运。莫里哀是一位伟大的天才作家,面对强权,他只能选择悲剧性的屈服,背离真实的自我。天才作家身上的光环被布尔加科夫无情解构,塑造了一个与神话相抵触的莫里哀形象,展现了个人意识与政治制度、意识形态冲突下的悲剧命运,正如阿·卡拉布列夫所说:“当布尔加科夫描述大师的时候,他崇敬他们的苦难,而不是对他们的天才顶礼膜拜。”^①苦难叙事作为主观感受的投影,只是人道主义人性观在文学作品中横向移植的一个维度,与单纯批判现实社会丑恶,缺少道德形而上的构建和精神升华的批判现实主义有着本质的区别。布尔加科夫在苦难与悲剧中书写人性也在解构人性,其对苦难的叙述,是在同情与批判的维度上展开,天才一旦为伪善者所奴役,无论有怎样神圣的光环笼罩着他们,最终只能成为伪善者的奴隶,失去其身作为人的自主意识。天才来源于思想的自由,莫里哀作为社会的一分子,其所处的社会本身就是一个充满悲剧性的现实世界,所谓的悲剧就是强权对个人自主意识的强行垄断,人的自由与现实的矛盾时刻警醒着作家,要想摆脱现实的悲剧就必须进行反抗,反抗的最终结果必然存在对立性,不是遭遇死亡就是彻底失去自我,不论是哪一种结局都注定了反抗者悲剧的命运。过去的已经无法回身寻找,面对未来的勇气已经丧失,最终布尔加科夫让经历了种种苦难的莫里哀倒在了自己钟爱的舞台之上,这一戏剧化的手法表现了布尔加科夫对待一个受苦难折磨的老人的深沉的爱与同情。对于自己的创作意图,布尔加科夫曾经这样解释道:“莫里哀是许多剧作家的老师,这个人的个性吸引了我。他是舞台上的演员,私生活中的失败者,性格忧郁的悲剧人物……”^②深入莫里哀的个人悲剧之谜,是布尔加科夫力图塑造莫里哀的最终目的。

三

俄罗斯研究者对《白卫军》和《土尔宾一家的日子》文本的分析中,“指出布尔加科夫多次借用或者化用列夫·托尔斯泰在《战争与和平》中的意象,表达了对历史选择的偶然性和非理性的认识:既定理论和观念无法操纵历史,历史是人力谋划之外的无数

① 周湘鲁著《与时代对话:米·布尔加科夫戏剧研究》,厦门大学出版社2011年版,第44页。

② Борис Соколов. Энциклопедия Булгакова. М.: Локид-миф, 2000, 232.

个偶然因素互相作用的结果。而苏维埃世界观对历史的走向了然于胸,充满自信。相对于无条件接受苏维埃理想的人来说,他是个怀疑主义者。”^①特殊的历史时刻,政治意识形态借助文学,以浪漫主义英雄剧和鼓动剧等艺术形式重新塑造了过去的“历史记忆”,社会主义现实主义作为苏联的最高艺术纲领,文学为政治服务成为艺术界唯一的创作目标,极端类似的人物形象成为一种固定的舞台形象符号消减了文学作为艺术的审美能力,布尔加科夫作为一个“怀疑主义者”,坚持 19 世纪的文学传统,在精英文学受冷落,大众、通俗受宠的时代,以“最清醒的现实主义”塑造了关于内战的“另一种记忆”。潜在意义与现实意义的尖锐对立强化了布尔加科夫艺术世界的情感张力,在自由思想的支配下,布尔加科夫以一种人道主义的眼光来看待革命与内战,解构了阶级对立的矛盾,将人放在永恒的高度进行描写。“如果说 19 世纪的俄罗斯文学具有强烈的反对官方主流意识形态,追寻理想社会的乌托邦气质,那么,当从前的乌托邦已经成为现实中的主导意识形态时,‘反乌托邦文学’就是俄罗斯文学传统在新时代合乎逻辑的发展。”^②处在时代与文学断裂处的布尔加科夫,在试图揭开战争合理性的面纱时,注定其创作生涯被宣判死刑的命运。一个时代的结束,既可以看作是新时代的开始、新的价值体系的诞生的喜剧,也可以看成是旧世界、旧的价值体系崩溃的悲剧,新生的喜悦总是伴随着消亡的悲剧,现实世界就是在这种悲喜剧的双重性中不断前行。

别尔嘉耶夫认为:“俄罗斯精神所具有的矛盾性和复杂性可能与下列情况有关,即东西方两股世界历史之流在俄罗斯发生碰撞,俄罗斯处在二者的相互作用之中。俄罗斯民族不是纯粹的欧洲民族,也不是纯粹的亚洲民族。俄罗斯是世界的完整部分,巨大的东方——西方,它将两个世界结合在一起。在俄罗斯精神中,东方与西方两种因素永远在互相角力。”^③俄罗斯是一个宗教和人道主义传统极为深厚的民族,它的人道主义与宗教结合在一起,在东正教影响下的俄罗斯民族在世俗伦理社会生活与宗教热忱之中深刻地揭示了人的精神危机,而受深厚人道主义滋养的俄罗斯忏悔意识是对人性的深刻探索。19 世纪末 20 世纪初“新精神哲学”人道主义影响着俄罗斯作家的创作,“新精神哲学”人道主义倡导自由的宗教意识,即陀思妥耶夫斯基所谓的“文化的基督教意识”,企图实现一种宗教的人道主义精神。19 世纪末 20 世纪初,在政治意识形态异常鲜明的俄罗斯,人道主义为政治强权所扼杀,作家成为政治的传声筒,为统治者服务,19 世纪所形成的深厚的人道主义为政治所解构,人成为“他者存在”的附庸,人的存在高于一切的思想为“社会对人的奴役”所替代,从民粹主义到马克思主义,俄罗斯知识分子始终把虚无的功利主义当作行动的最高准则。布尔加科夫作为一位社会转折时期的俄罗斯知识分子,虽身处政治意识形态高于一切的社会环境中,接受的却

① 周湘鲁著《与时代对话:米·布尔加科夫戏剧研究》,厦门大学出版社 2011 年版,第 13 页。

② 周湘鲁著《与时代对话:米·布尔加科夫戏剧研究》,厦门大学出版社 2011 年版,第 71 页。

③ 别尔嘉耶夫著《俄罗斯思想》,雷永生、邱守娟译,三联书店 2004 年版,第 2 页。

是19世纪以来传统文学的影响,面对荒诞的现实社会,布尔加科夫始终试图在被扭曲了的世界里寻找人性的光芒,真正站在人性立场去描写人的存在与毁灭。在经历了30年代政治清洗风波后,布尔加科夫曾在致苏联政府的信中写道:“我的全部作品都是没有希望的。”布尔加科夫作品被禁演的命运似乎并不令人吃惊,在混乱的年代,政治意识形态支配人的思考方式,依靠“敌我”标准来划分人物的社会角色,具有鲜明的阶级性,布尔加科夫作为受俄罗斯贵族知识分子教育的“旧知识分子”,其观察现实的方式超出了政治的局限,以俄罗斯深厚的人道主义传统为出发点,努力在笔下表现出人在时代断裂处的痛苦,以最真挚的同情还原被政治改写的人。他笔下的人是善与恶的综合体,既拥有高尚的节操与品德,也透露出人性的弱点,布尔加科夫认为:真正的人类“是爱钱财的”,“他们太轻浮了”,“慈悲之情有时也会来叩他们的心扉……都是些普普通通的凡人”^①。

“没有拯救就无所谓堕落”,绝望的深刻性来自于人的自由选择,正是因为选择,人的精神才被套上了责任的枷锁,而且对于自己要成为什么样的人也要承担起责任。现实的恐怖、存在的荒诞解构了人们记忆中“自以为如此”的现实世界,面对现实的残酷,布尔加科夫企图在梦幻与现实中重现历史的记忆,以人道主义的关怀赋予现实荒诞的特性,以不合理的存在法则勾勒出被政治改写的历史现实,站在人性的永恒高度,还原真实的历史,所以有人说“布尔加科夫的未来背负着过去的重负”,这也是布尔加科夫戏剧作品具有深厚人道主义内涵的根本原因。

^① 米·布尔加科夫著《大师和玛格丽特》,钱诚译,人民文学出版社2013年版,第148页。